
الرمز والرمزية
فى الشعر المعاصر

الرمز والرمزية
في الشعر المعاصر

تأليف

دكتور محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية المساعد

كلية دار العلوم — جامعة القاهرة

الطبعة الثالثة

١٩٨٤



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

تقديم

موضوع هذه الدراسة : « الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر » ، والرمزية هنا مفهومة بالمعنى الفنى الضيق ، أى باعتبارها طريقة فى الأداء الأدبى تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها . ولم تعرف الرمزية على هذا الوجه الإيحائى إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وعلى وجه التحديد حين انبثق فى فرنسا تيار مثالى النزعة يستهدى فى أصوله الجمالية بخلاصة ما وصلت إليه الفلسفة المثالية الألمانية خاصاً بالعمل الفنى وعلاقته بالواقع ، كما يستلهم فى خصائصه الصياغية فلسفة الخلق الأدبى عند « ادجار آلان بو » ، وعناصر التعبير الموسيقى كما تجلت فى مؤلفات الموسيقار الألمانى « فاجنر » ، وهى العناصر التى حاول الرمزيون بالتركيب الشعرى محاكاة طاقتها الإيحائية أملا فى التغلب على فقر المصادر اللغوية .

حقاً قد عرفت الآداب الأوروبية فى أطوارها التاريخية — كما عرف الأدب العربى — أنماطاً مختلفة من التعبير غير المباشر يقصد فيها إلى استخلاص الأفكار عن طريق تمثيلها فى شخصيات وهمية أو عرضها فى قوالب وصور وأوضاع مادية ، بيد أن هذه الطريقة فى تجسيد الأفكار أو البرهنة عليها لم تكن غايتها الإيحاء الرحب غير المقيد بحدود الدلالة أو منطق الواقع ، بل كانت وسيلة إلى تقرير أو استنباط مغزى خلقى أو تعليمى واضح الملامح والتخوم ، بحيث إذا وقف القارئ على عناصر الصورة أمكنه ردها — على سبيل التبادل — إلى مدلولاتها المجازية المقصودة ، بل لقد يكفى الكاتب قارئه عناء هذه المحاولة فيصدر عمله أو يختمه بتقرير ما يريده تقريراً مباشراً ، مما ينأى بتلك الصور وأمثالها عن الرمز بمعناه الدقيق ، أى من حيث هو محاولة لإثارة مناخ نفسى فى ذات القارئ شبيه بذلك الذى أحسه الكاتب أو الشاعر .

أما المعاصرة فى موضوع هذه الدراسة فمقيدة — من حيث البداية — بمطالع الربع الثانى من القرن العشرين ، ثم هى ممتدة حتى تلك الفترة التى دخل بها هذا البحث طور التخطيط والصياغة ، وفهمنا للمعاصرة على هذا النحو محكوم بأساسين : ثقافى وفنى ،

فمن الوجهة الأولى يمكن القول بأن الثقافة العربية رغم احتكاكها بالثقافة الأوروبية منذ مستهل القرن التاسع عشر فإن هذا الاحتكاك ظل خارج حدود التأثير الأدبى بمعناه المنهجى المنظم ، وهو لم يأخذ هذا الطابع إلا منذ الحرب العالمية الأولى أو قبلها بقليل ، أى حين بدأ « خليل مطران » و « عبد الرحمن شكرى » وأضرابهما يطلون على قارئ الشعر فى الشرق العربى بمفهوم جديد لمنهج الإبداع الشعرى وبناء القصيدة ، وحين أخذ « العقاد » و « المازنى » يصدران دستور نقد فنى — « الديوان فى النقد والأدب » — يستهدى بمعالم النقد الكبرى فى الفكر الغربى ، كما أخذ « ميخائيل نعيمة » — ممثلا للجناح المهجرى فى الأدب العربى الحديث — يطرح فى « الغربال » قيم الشعر التقليدى داعياً إلى ربط القصيدة بحركة النفس وإضاءتها بنور الحقيقة الإنسانية ؛ أما الدكتوران « محمد حسين هيكل » و « طه حسين » فقد حملا عبء التعريف بالثقافة الفرنسية ، وكان لثانيهما على وجه الخصوص دور الريادة فى تطبيق منهج الفكر الديكارتى على حقل عريق من حقول التراث العربى ، نعنى الشعر الجاهلى .

من ثم يبدو موائماً أن يعتبر هذا المخاض الثقافى طليعة ممهدة للأدب العربى المعاصر ، وهو أكثر مواءمة إذا حكمنا مقياساً آخر ألصق بالناحية الفنية فى هذا البحث ، ذلك أن الشعر العربى لم يظفر ببواكير رمزية واعية إلا فى بدايات الربع الثانى من هذا القرن ، وفى هذه البواكير ظهر بوضوح أثر المذهب كما عرفه رواده ، وفيها كذلك يبدو قصد شعرائنا إلى ذلك التأثر واحتفالهم به وسعيهم إلى تنميته ، ومن ذلك التأثر المذهبى الواعى تبدأ حدود المعاصرة — كما تلتزمها تلك الدراسة — عبر فترة زمنية تناهز أكثر من ثلاثين عاماً .

ولقد حظى شعرنا العربى على امتداد مراحله بكثير من الكتب والدراسات ترصد ظواهره وتتعقب فنونه وتؤرخ لرجاله ، ولا ريب أن لأمثال هذه الدراسات قيمة تاريخية وفنية لا تنكر ، بيد أن كثرتها تتوجه إلى معالجة الظاهرة الشعرية إما على أساس عنصرها الزمنى بأن تتناول تاريخ الشعر العربى لحقبة محدودة ، وحينذاك قد يحسب لتلك الدراسات عنايتها باستقصاء الظاهرة الشعرية استقصاء جمليا ، وقد يحسب عليها إغفالها لما بين أمشاج تلك الظاهرة من فوارق وما تتميز به من خواص ، وإما على أساس الموضوع أو ما اصطلح على تسميته بالأغراض الشعرية ، فتتناول الدراسة شعر الوصف أو شعر المراثى

أو النقائض وما إليها ، وقد يؤخذ عليها آنذاك تصنيفها للظاهرة الشعرية على أساس الموضوع وحده ، على حين أن الموضوع لا يمثل غير جانب من جوانب تلك الظاهرة ، وربما كان أهم منه فى الدلالة على قيمة العمل الفنى ما يتمتع به من خصائص جمالية وصياغية من حيث هى المثل الفنية التى تشف عن المضمون أو توحى به ، وفيها يتفاوت حظ الشعراء من الأصالة والإبداع .

وقليل من تلك الدراسات ما يتوجه إلى علاج الظاهرة الشعرية بتمييز ما يختلج تحت سطحها من مذاهب وتيارات أدبية ، وربما رجع ذلك إلى قرب عهدنا باتجاهات الثقافة الغربية ومناهجها فى الحياة والفن ، وهى الثقافة التى عرفت منذ أمد بعيد فكرة المذهب الأدبى بوصفه تعبيراً عاماً عن وضع نفسى واجتماعى وفلسفى ، وهبت رياحها على الأدب العربى الحديث فإذا هو يشهد بالتأثير ما شهدته البيئات الأوروبية فى الأصل من نزعات رومانتيكية ورمزية وواقعية ، إن لم تبلغ من التصفية المذهبية ما بلغته تلك المذاهب فى مصادرها الأولى ، فلقد أفادت منها فى جانبيها الجمالى والفنى .

وللرمزية فى هذا أهمية خاصة ، إذ هى أهم مذهب فى الشعر الغنائى بعد الرومانتيكية ، وقد بعثت فى الشعر العالمى رعشة جديدة حين اعتبرته ضرباً من الإيحاء الباطنى والعدوى العاطفية وليس نقلا للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة . حقاً لم يخترع الرمزيون وسائل الايحاء فى الصياغة والموسيقى الشعرية اختراعاً ، فقد كان كثير منها متفرقاً منثوراً فى آداب من قبلهم ، بيد أنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وأمدوها بصيغة مذهبية وفلسفية كان لها أبلغ الأثر فى الآداب العالمية وفى أدبنا الحديث[1] . وقد وصف « البير ثيبوديه » فى كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسى تلك الثورة الدائمة التى أحدثها الرمزيون فى الكيان الأدبى حين قارن بينهم وبين الرومانتيكيين والبرناسيين قائلا : كان هدف الثورتين الرومانطيقية والبرناسية هو السيطرة والتنظيم والوصول إلى حالة مستقرة من الحرية الشعرية ، ولكنها كانت حرية ضمن حدود . غير أن الرمزية عودت الأدب على فكرة الثورة غير المحدودة ، على فكرة فراغ فنى ، على أنه من حق الشباب وواجبهم أن يتخطوا الجيل السابق بينما يسارعون هم نحو المطلق ... لقد انقسم الأدب إلى أدب عادى وأدب الطليعة ، وإن الثورة الرمزية ، وهى آخر الثورات الأدبية حتى اليوم ، قد تكون

---

(١) انظر تعليقاً بهذا المعنى للدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط٣) – ص ٤٢٩ .

الأخيرة إطلاقاً ، لأنها أدخلت دافع الثورة المزمنة فى حالة الأدب الطبيعية »[٢] .

ولقد يدل على سلامة هذا الافتراض من الناحية التاريخية ما نلاحظه من أن معظم التيارات الفنية التى أعقبت الرمزية — كالسريالية والدادية وما إليهما من تيارات ما فوق الحقيقة والواقع — كانت تنمية لبعض ما لاحظته هذه النظرية خاصاً بالعلاقة بين الفنان والواقع ، والفكر والمادة أو الذات والموضوع ، ووجوب ربط الصورة الشعرية بحركة النفس ، بكل ما تتميز به هذه الحركة من جيشان وتلقائية .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن الإيحاء فى القصيدة العربية المعاصرة — سواء بالرمز أو الأسطورة أو الايقاع الشعرى — لم يعد حدثا فردياً عابراً بل أضحى ظاهرة فنية يلجأ إليها كثير من الشعراء عن وعى بأصولها وآثارها فى العمل الشعرى فيوفقون حيناً ويقفون دون الغاية حيناً آخر ، لم يكن غريباً أن تكون الرمزية فى الشعر المعاصر قضية هذا البحث يتعقبها تطوراً وتحليلا ومقارنة ، بغية إبراز ما فيها من جوانب إيجابية أو سلبية حتى يمكن الإفادة من الأولى واطراح الثانية . أما قصر نطاق هذه الدراسة على الشعر وحده، فقد يرجع إلى باعث منهجى هو الرغبة فى تضييق حقل الظاهرة المدروسة ، كى يتسنى تعميقها والنفاذ منها إلى نتائج لا تعوزها دقة التقويم أو خصوصية النظرة . وربما رجع — بعد ذلك — إلى صلة ذاتية قديمة بين صاحب تلك الدراسة والفن الشعرى ، وهى صلة بدأت بالقراءة والتذوق وامتدت بالكتابة والممارسة ثم يرجى لها أن تخصب وتنمو بالبحث والمراجعة ، وفى الأطوار الثلاثة كانت صلة حب وقبول واعتناق ، ولولاها لكانت الرحلة فى قلب الشعر الرمزى تجربة مضنية ، ولحالت مشقتها بين هذا البحث وأن يشرف على غايته ، بدلا من أن تصبح هذه المشقة — كما حدث بالفعل — داعياً إلى البذل والاحتشاد والمتابعة .

ومصدر هذه المشقة حرص البحث على معالجة نماذج الرمز فى الشعر العربى المعاصر على ضوء فكرة الايحاء فى المذهب الرمزى ، ويقتضى هذا ممن يتصدى له وعياً دقيقاً بأصول النظرية ثم بآثارها ورواسبها فى شعرنا الحديث ، كما يقتضى منه نوعاً من الإدراك لفلسفة المذاهب الأدبية حتى يمكن عن طريق المقارنة وضع هذه الحركة ومنجزاتها فى مكانها الصحيح من الخريطة الأدبية ، وربما اقتضى منه — فوق ذلك — قدراً من المعرفة

---

(٢) ألبير ثيبوديه فى كتابه عن تاريخ الأدب الفرنسى — الصادر فى باريس سنة ١٩٣٦ م— نقلا عن : لويز بوجان : الشعر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى — دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦١م — ص ٩٤ — ٩٥ .

بمناهج الدراسة النفسية والمحيط الاجتماعي والثقافى ، إذ كانت الرمزية – شأنها شأن أى مذهب أدبى – ظاهرة نفسية واجتماعية بقدر ما هى تعبير فنى .

ويزيد الأمر صعوبة أن مؤرخى الرمزية وناقديها فى الآداب الأوروبية حين كتبوا عنها لم يكتبوا عن نظرية تتحرك فى فراغ ، بل كان تصديهم لها – غالباً – من خلال الحديث عن كتابها وشعرائها ثم من خلال تحليلهم لنماذجها فى الأجناس الأدبية المختلفة ، ولأن من يتحدث عن الرمزية فى الشعر العربى لا يعنى من الرمزية الغربية بتفصيلاتها ومفارقاتها الدقيقة قدر ما يعنى بالأصول والملامح المشتركة ، فإن اصطياد هذه الأصول من خلال التعليقات والنظرات الموزعة لا يخلو من عنت . ومن أبرز شواهد ذلك كتاب البروفيسور « باورا » : « تراث الرمزية The Heritage of Symbolism » فهو لا يتوقف عند النظرية الرمزية إلا ريثما ينتقل إلى آثارها متمثلة فى نتاج « بول فاليرى » فى الأدب الفرنسى ، ثم « رينر ماريا ريلكه » و « ستيفان جورج » فى الأدب الألمانى ، ثم « الكسندر بلوك » فى الأدب الروسى ، و « وليم بتلر ييتس » فى الأدب الإنجليزى .

ويختلف عنه من حيث المنهج كتاب « ليهان » المسمى « الجمال الرمزى فى فرنسا "The Symbolist Aesthetic in France" وهو كما يدل عنوانه أكثر اهتماماً بفلسفة الجمال فى الرمزية منه بآرائها فى الصورة الشعرية ، ومحصوله – على غناه – لا يسعف دارس الشعر العربى . وربما كان كتاب « تندال » : « الرمز الأدبى "The Literary Symbol" أقرب منه إلى نطاق الدراسة النقدية ، إذ كان أكثر اتكاء على مفهوم الرمز بمعناه الفنى وعلاقته بالصورة والتفرقة بينه وبين الاستعارة الرمزية ، ولولا إغفاله لتاريخ النظرية وتوزيع اهتمامه التطبيقى بين المسرحية والرواية والشعر لكانت فائدته لدارس الرمزية فى الشعر العربى أدنى إلى الكمال .

أما ما كتب عن الرمزية بالعربية فلا يتعدى حالتين : إما اللمح الاجمالى لمبادئ المذهب وتاريخه باعتباره واحداً من التضاريس الهامة فى الحياة الفنية ، وإما تحليل أصول النظرية مع التوفر بصفة خاصة على آثارها فى الأدب العربى .

فمن نماذج الحالة الأولى ما كتبه عن الرمزية الأستاذ عمر الدسوقى فى كتابه « المسرحية » ، والدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابيه « النقد الأدبى الحديث » و « الأدب المقارن » ، والدكتور إحسان عباس فى كتابه « فن الشعر » وثلاثتهم كانوا يقصدون إلى التعريف

بالمذاهب والتيارات الأدبية الكبرى ، فلم يخل تعرضهم للرمزية – بحكم منهج البحث وموضوعه – من إيجاز وتركيز ، إذ كانت الرمزية خليجاً صغيراً فى المحيط الكبير الذى أريد لدراساتهم أن تستوعبه .

أما عن الرمزية والأدب العربى فلعل أبرز ما كتب حوله دراسة الدكتور درويش الجندى « الرمزية فى الأدب العربى» (القاهرة سنة ١٩٥٨م) ، ودراسة الأستاذ أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » (بيروت سنة ١٩٤٩م) . والكتاب الأول محاولة لا ينقصها الجهد والسعة معاً ، قصد بها صاحبها إلى تعقب الرمزية فى الأدب العربى على امتداد أطواره التاريخية بدءاً من العصر الجاهلى وختاماً بالعصر الحديث . فإذا تذكرنا ما صدرنا به هذا التقديم من أن الرمزية لم تعرف بمفهومها الفنى إلا فى النصف الثانى من القرن الماضى ، أدركنا أن رمزية الأدب العربى القديم كما يفهمها المؤلف لا تعنى الايحاء النفسى الرحب غير المقيد أو المحدود ، بل تعنى الإشارة أو التعبير غير المباشر بكل ما يندرج تحته من ألوان المجاز الموروثة كالتشبيه والاستعارة والكناية ، وتلك نظرة تلمح من الرمزية معناها اللغوى العام وليس معناها الفنى الضيق ، حقاً قد عرض المؤلف – فيما عرض – لتاريخ الحركة الرمزية فى الآداب الأوروبية ، بيد أنه حين تصدى لآثارها فى الشعر العربى الحديث كان يقنع – لطول الشوط – بإيراد النماذج دون عناية كافية بتحليلها واستشفاف ما تكنه من بواعث الإيحاء فى الألفاظ والصور والإيقاع ، ومدى مطابقة هذه أو مفارقتها لأصول النظرية ونماذجها الأولى .

وأكثر من تلك المحاولة التزاماً بمفهوم الرمزية المعاصرة دراسة الأستاذ أنطون كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ، وهى موزعة إلى قسمين رئيسيين ، أولهما عن الرمزية فى الغرب تناول فيه المؤلف مفهوم الرمز وأغراضه وعوامل نشأة الرمزية وأعلامها وأدواتها الفنية فى الايحاء ، وثانيهما عن الرمزية والأدب العربى الحديث ، عرض فيه لمن حمل عبء ريادة هذا التيار من أدبائنا كتوفيق الحكيم فى الفن المسرحى وسعيد عقل فى الشعر الغنائى ، غير أن ما كان ينبغى أن يعتبر وسيلة فى تلك الدراسة ، نعنى الرمزية الغربية ، طال الحديث عنه وانبسط بحيث طغى الاهتمام به على الغاية المفترضة ، نعنى الرمزية فى الأدب العربى الحديث ، ولا ريب أن تخصيص نحو ثلثى البحث لتفصيل عناصر النظرية وهوامشها والاكتفاء بباقيه لعرض تأثيراتها فى أجناس الأدب العربى على

اختلافها هو توزيع غير متكافئ ، ومن ثم بدا القسم الأخير من هذا البحث شديد الاقتضاب يعانى من كزازة التعبير وإجمال التقويم وغموض الدلالة ما يجعل الإفادة منه محدودة، أما القسم الأول فيكاد يكون ترجمة لبعض ما كتبه مؤرخو الرمزية فى الآداب الأوروبية ، وكثير منه مقتبس – دون تصرف تقريباً – عن كتاب قيم للبروفيسور « مارتينو » بعنوان «البرناس والرمزية Parnasse et Symbolisme» ومن ثم لم يتجاوز جهد المؤلف فى هذا الصدد حدود التصنيف والنقل الأمين، ومنهما تستمد هذه الدراسة قيمتها فى المكتبة الرمزية .

ورغم ذلك لا نشك فى أننا قد أفدنا من الكتابين المذكورين – فى نطاق إمكاناتهما – كما أن بعض ما أخذناه عليهما كان له – من الناحية السلبية – فضل التنبيه والتحذير ، فحاولنا الالتزام بمفهوم الرمزية الحديثة فى النظر إلى نماذج الشعر العربى المعاصر ، ما دام هذا الشعر قد تأثر بما استحدثه العصر من وسائل التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية وما دامت علاقته بفن الإيحاء الرمزى لم تتجل فى صورة التيار أو الموجة الأدبية إلا بعد أن احتضنت الآداب الأوروبية ذلك المذهب ومنحته الصيغة الفلسفية والفنية التى أثر بها فى الاتجاهات الأدبية اللاحقة . بيد أن هذا الالتزام لم يحجب عنا حقيقة الغاية التى يرمى إليها البحث منذ البداية ، وهى التماس أصداء النظرية فى الشعر العربى سواء كانت الأصداء من قبيل الاحتذاء أو التأثر غير المباشر ، ومن ثم كان تناولنا لأصول المذهب فى إطار هذه الغاية ، وكان تحديدنا للملامح محكوماً بما يشف عنه من مبادئ ومقررات عامة يمكن الاستعانة بها فى دراسة شعرنا الحديث ، أما هوامش المذهب ومفارقاته التاريخية الدقيقة فلم تكن تعنينا كثيراً ، وربما أغرت مؤرخ الرمزية فى الآداب الغربية ، ولكنها – على التحقيق – ليست مهمة من يدرس الرمزية فى الشعر العربى .

ولربما كان طبيعياً – بعد ذلك – أن ينتظم هذا البحث فى بابين أو قسمين كبيرين أولهما عن الرمزية مذهباً ، وثانيهما عن الرمزية كما تعكسها نماذج الشعر العربى المعاصر ، تسبق هذين البابين لمحة تمهيدية عن الرمزية وموقفها من المذاهب الأدبية السابقة عليها ، وعن الرمز والمحاولات التاريخية التى تصدت له ، وعن جذور الرمزية وإرهاصاتها الفلسفية والفنية ، وتعقبهما نظرة ختامية فى قيمة النظرية الرمزية ومدى ما وصل إليه البحث بشأنها من محصلات ونتائج .

وفى الباب الأول كان لزاماً أن يقف البحث عند المناخ الاجتماعى للنظرية ثم نشأتها وأطوارها بصفة عامة، وهى وقفة قصد بها إلى تصوير المسار التاريخى للرمزية تصويراً إجماليًّا، مع التركيز بخاصة على امتداداتها فى الآداب العالمية؛ إذ لم تكن روافد الرمزية فى شعرنا الحديث مقتصرة على مصادرها فى الأدب الفرنسى وحده . وقد استغرقت هذه الوقفة الفصل الأول من هذا الباب ، على حين كان الفصل الثانى منه محاولة لتحديد فلسفة الجمال الرمزى فى مفهوم الشعر وصلته ببقية الفنون ، وموقف الشاعر بين الالهام والصنعة ، وموقع النظرية الرمزية بين التعليمية والتأثير أو الواقع والمثال ، ثم فلسفة العلاقات والحلم الرمزى . وتتضح أهمية هذا الجانب الجمالى فى الرمزية إذا علمنا أنه فى الحقيقة أساس تجديدهم فى الأداء الشعرى ، والحديث عنه — بهذا الاعتبار — مقدمة طبيعية للحديث عن الجانب الفنى من النظرية والذى خصص له الفصل الثالث والأخير من هذا الباب وفيه يطرح البحث هذه القضية : إذا كانت اللغة بدلالاتها الوضعية قاصرة عن استيعاب وقع الأشياء وأصدائها فى النفس الشاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن ينقل إلى الآخرين هذه الإيقاعات والأصداء النفسية ؟ وقد حددت إجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزى بمفهومه الجديد ، إذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى ، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الايحاء فى الأصوات والتراكيب والصور والإيقاع ، وبهذه الوسائل الإيحائية أثرت الرمزية فى مجرى الشعر العالمى .

وقد يبدو هذا الباب من النظرة الوهلية محدود الأهمية بالنسبة لمن يعنى بالرمزية فى الشعر العربى ، بيد أنه بدون إيضاح معالم الرمزية مذهباً ما تسنى اكتشاف آثارها فى الشعر العربى ، ولكانت دراساتنا آئنذ ضرباً من المغامرة الذاتية العقيمة ، وقد كان هذا الباب خلفية نظرية أفدنا منها عبر كل خطوة من الخطوات التطبيقية فى البحث ، وكثيراً ما لجأنا إلى تحليل مقارن لما بين النظرية وآثارها من مفارقة ، وأحياناً كنا نكتفى بما بسطناه فى هذا الباب قناعة بتلك المقارنة الذهنية المستمرة التى تثار بمجرد القراءة الواعية .

وبعد أن انتهينا من هذا القسم المذهبى أو النظرى من البحث كان منطقيًّا أن ننتقل إلى دراسة نماذج الرمزية فى الشعر العربى المعاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية ، فهدنا لهذا الباب الثانى بحديث سريع عن فكرة المذهب فى الأدب العربى القديم . أما كيف بدأ الاحتكاك بين الثقافتين العربية والأوروبية وكيف هبت رياح التأثير

الرمزى على الأولى بخاصة ، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا الباب ثم قفيناه بعرض موجز لتاريخ الرمزية فى الشعر العربى المعاصر تعقبنا فيه تلك المحاولات التى حامت حول الرمزية ولم تقع فيها ، ثم وقفنا عند بداية التأثير الرمزى الحقيقى وأطواره واتجاهاته بصفة عامة . وكان الفصل الثالث تحليلا فنياً ضافياً لما أجملناه فى الفصل الثانى ، وقد لاحظنا فيه مدى المفارقة بين النظرية والتأويل ، ثم ما بين شعرائنا الذين انفعلوا بهذه النظرية من فوارق ذاتية دقيقة تجلت فى اتجاه بعضهم إلى محاكاة المذهب فى أسسه الجمالية ووسائله الفنية معاً ، وجنوح بعضهم إلى المثالية الرمزية تخالطها مسحة من التصوف الشرقى ، على حين يقف آخرون من الرمزية عند حدود التعبير الجزئى والصور المفردة . أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد برزت طائفة من الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية ، وحاولت استغلال الميثولوجيا فى الإيحاء بالأفكار والمشاعر ، ورغم أن استقبالها لأصداء الرمزية كان غير مباشر ، أى عن طريق امتداداتها فى الشعر الإنجليزى على وجه التحديد ، فإن تأثير هذه الطائفة فى ملامح الشعر المعاصر لا يحتاج إلى دليل .

ثم كان الفصل الرابع والأخير فى هذه الدراسة نظرة كلية فى الصياغة الرمزية كما تجلت آثارها فى الشعر العربى ، وهى نظرة لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الأداء فى الصورة والموسيقى الشعرية ملاحظة جملية وعلى أساس فنى محض ، ويمكن أن يقال فى أوجز عبارة إنه إذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية فى الشعر العربى بالتحليل فمن الطبيعى أن يتناولها هذا الفصل بالتركيب حتى لا تظل بعض خطوط الصورة موزعة أو غامضة ؛ إذ يمثل التحليل والتركيب معاً شطرى المنهج الحديث .

على أن هذا التخطيط الذى أريد للبحث أن يلتزمه والذى تمليه طبيعة الموضوع ، لا يمثل إلا الغلاف الخارجى لمنهج تلك الدراسة ، فخلفه ومعه منهج فكرى يعكس طبيعة صاحب البحث ومزاجه الفنى ، فلقد كنت — وما أزال — أومن بأن قيمة الكلمة الشاعرة رهينة باحتكاكها بأساليب التعبير العالمى فاعلة ومنفعلة ، وأن التأثر الرشيد هو الذى يفجر دفق الحياة فيما شاخ من أنماط الإبداع وطرقه ، وأن لا خوف على الأدب القومى من احتوائه لتلك المؤثرات الوافدة ، ففى أصالة اللغة وعبقريتها ضمان وجودها ، وفى تراثها وواقعها الفكرى والحضارى مقياس دقيق لتمييز ما هو مخلص وصحيح من نزعات

التجديد مما هو مغرض أو مريض[٣] ، شريطة أن يصحب ذلك فكر نقدى منظم يضئ قيمة هذه النزعات ويفضح بهارجها وأصباغها ، وهيهات أن يتسنى هذا إلا إذا اجتازت الدراسة الأدبية حدود الرصد التاريخى لسطح الظاهرة إلى تحليلها واستبطانها استبطاناً فنياً واعيا .

ودراستنا تلك عن الرمزية فى الشعر المعاصر خطوة على هذا السبيل ، فهى لم تمنح التطور التاريخى للظاهرة كل جهدها ، بل لعلها كانت أكثر اهتماماً بتصوير الملامح الفنية والاتجاهات الرمزية وخصائصها الصياغية ، والنظرة الفنية تتكئ على النموذج بأوفر مما تتكئ على استقصاء الشواهد والأمثلة ، ومن ثم كان اقتصارنا — بدافع منهجى — على أبرز نماذج الرمزية فى شعرنا المعاصر ، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصراً أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزى ، وإن أمكن اعتبارها صورة لأبعاده وقسماته الكبرى . وامتداداً مع هذه النظرة قد نكتفى فى إيضاح اتجاه معين من اتجاهات التأثير الرمزى ببعض من يمثله من الشعراء اقتناعاً بأن ما تحقق فى شعر الآخرين لا يكاد يتجاوز ما حققه هؤلاء ، وقد لا تكون العلاقة بين هذه الاتجاهات علاقة التباين التام ، بل لقد يكون بينها قدر من المعالم المشتركة ،غير أن كلا منها قد انصرف بجهده إلى ناحية فى الإبداع الشعرى تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها .

وبعد .. فليس أجزى للجهد المتواضع الذى بذل فى التوفر على هذه الدراسة ومعاناة مصادرها ، من أن يكون كاتبها قد أصاب القصد حين رسم علامة على الطريق ، ومن الله التوفيق .

القاهرة فى مايو سنة ١٩٧٦م .

محمد فتوح أحمد

---

(٣) لأصالة اللغة وأثرها فى حماية الأدب القومى — انظر الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص ١٠٥ .

تمهيد

(١)

الرمزية بين المذاهب الأدبية

(رد الفعل الرمزى)

ما حدود المذهب الأدبى ؟

هل هو نزعة أدبية محضة ؟ هل هو نزعة فردية ؟ ثم هل هو نتيجة حتمية لروح العصر والمجتمع تتجلى على أيدى الكتاب والشعراء حين يستجيبون — عن اقتناع — لثقافة العصر ورسالته الإنسانية ؟ أو أنه نشاط دعائى يأتى من خارج الأديب فرضاً وإلزاماً ؟

يقرر باورا C.M. Bowra أن من الخطر أن نتحدث عن تيارات أدبية . . إنها بمثابة الفكرة التى تهب ترفدها رياح قوية . . . أقوى من أن تقدر حركاتها أو تقاس ، ويزيد الأمر صعوبة أن ذاتية الأديب تقاوم دائماً من يحاول إلحاقه بهذه الضميمة أو تلك ، أو من يحاول التمثيل بها نموذجا لقاعدة[1] .

وإشارة « باورا » هذه لا تعنى سوى التحذير من خطر التعميم الذى يقع فيه بعض النقاد حين يحاولون التماس فروق حادة بين المذاهب أو التيارات الأدبية ، ولكنها لا تمنع من استشفاف تلك الروح العامة التى تربط بين مجموعة ما من الكتاب والشعراء ، وإن بقى لكل منهم — بعد ذلك — نوع من الاستقلال والذاتية .

والمذهب الأدبى بذلك تيار عام يفرضه العصر على كتابه ومفكريه ليعبروا عنه تعبيراً يلتقى فيه الاقتناع الداخلى بقيم ذلك العصر إيماناً بها أو رفضاً لها ، وتنبع عموميته من عمومية الحالة النفسية التى يمثلها عند أبناء المجتمع الواحد ، ومن هنا يكون تشابه الأفكار

---

(١) C.M. Bowra; The Heritage of Symbolism, 6, Edition, London, 1959, P.1.

والمبادئ عند أدباء مذهب ما تشابها عفويا يمليه الإحساس العام بنبض العصر والمجتمع إحساساً لا تؤثر فيه المعطيات الخارجية إلا بقدر وقعها فى نفوس الكتاب والمفكرين ، وقد يكون ذلك بالرفض لها أو التمرد عليها ، ومن ثم كان مذهب كالرومنتيكية ثورة ضد قيم العصر الكلاسيكى فى جانبيها الإنسانى والأدبى[٢] ، كما كانت الرمزية رد فعل ضد العاطفية الرومانتيكية المسرفة ، والنزعة الوضعية التى مثلتها الواقعية[٣] .

ولكى نتبين بوضوح مدى المفارقة بين الرمزية والمذاهب الأدبية السابقة عليها — أولا — ثم لكى نستطيع تقدير ما أضافته إلى التراث الأدبى — ثانياً — سنكشف — فى إيجاز — عن المحتوى العام لتلك التيارات الأدبية التى مهدت للرمزية إيجاباً أو سلباً .

ففى القرن السادس عشر أخذ الإيطاليون فى التمهيد للمذهب الكلاسيكى بترجمة التراث الإغريقى ممثلا فى « فن الشعر » لأرسطو ثم بترجمة التراث الرومانى ممثلا فى « فن الشعر » لهوارس(٦٥ — ٨٨ق م) ثم بشرحهما والأخذ عنهما بل واحتذائهما من حيث المنهج والأفكار ، وفى كل هذا اتضحت المعالم الأولى للمذهب الكلاسيكى ، ولكن هذه المعالم لم تكن كافية لخلق أدب كلاسيكى فى مجال الإبداع ، الأمر الذى لم يتم إلا بعد أن احتضنت فرنسا ذلك التيار خلال القرن السابع عشر وأمدته بالصيغة المذهبية الكاملة ، ومنها انتقل إلى كل من إنجلترا وألمانيا[٤] .

وقد ساعدت مجموعة من العوامل على أن تمثل « فرنسا » منذ ذلك الحين دور الوسيط بين الحضارة الأوروبية — وهى تستقبل مرحلة ازدهارها — وغيرها من الحضارات والثقافات العالمية . ومن بين هذه العوامل ما شهدته « فرنسا » فى القرن السابع عشر من تفوق مادى وأدبى كان انعكاساً مباشراً لقوتها السياسية ، حتى ليقرر الناقد الفرنسى « تين "Taine" » أن فرنسا أخذت منذ ذلك الحين تمثل الدور نفسه الذى مثلته إيطاليا فى القرن السادس عشر بالنسبة للبلاد الأوروبية ، بل إن المؤرخ الإنجليزى « ماكولى "Macouly" » لا يجد حرجاً

---

(٢) انظر فى هذا : د . محمد مندور : فى الأدب والنقد (ط ١ لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٤ (الأنجلوسنة ١٩٦٢م) .

(٣) «Symbolists» in «Encyclopedia Britannica», Fourteenth edition, V. 21. P. 701.

(٤) انظر : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٧٥ — ٣٧٧ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى — حلب سنة ١٩٥٢ ص ٧٧ — ٨٩ ، د . محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ، القاهرة سنة ١٩٥٥ ، معهد الدراسات العربية العالية — ص ٢٩ .

فى الاعتراف بهذه الحقيقة حين يذكر أن فرنسا منذ ذلك الحين أضحت تصدر قوانينها الأدبية إلى العالم أجمع بفضل تأثير لويس الرابع عشر وتشجيعه مادياً ومعنوياً للحركة الثقافية فى بلاده . . . إن القرن السابع عشر بالنسبة لفرنسا هو « القرن العظيم "le grand siécle" كما يدعوه الفرنسيون .

أضف إلى ذلك عاملا آخر – وإن كان غير مباشر – هو هجرة الكثير من الفرنسيين – نتيجة اضطهاد « لويس الرابع عشر » للعقيدة البروتستانتية – إلى الأقطار الأوروبية الأخرى حاملين معهم خلاصة الفكر الفرنسى فى عهده الذهبى [٥] .

فى هذا المناخ الاجتماعى ترعرعت الكلاسيكية وثبتت مبادئها التى كانت – فى مجملها – تعبيراً عن الفكر الارستقراطى فى الحضارة الأوربية .

ويمكن إجمال هذه المبادئ فى ثلاثة أصول عامة :

أولاً : أن العقل أساس كل فلسفة فى الجمال والأدب ، والعقل هنا لا يعنى صواب الرأى الفردى فحسب ، بل يعنى كذلك موافقة هذا الرأى للتقاليد والعرف السائد ، ويترتب عليه أن الشاعر أو الأديب ينبغى ألا يتناول إلا ما هو مشترك وعام من الحقائق الإنسانية التى لا تتفاوت ولا تتناقض ، ولأن التراث اليونانى والرومانى نموذج لهذا الوضوح والانسجام العقليين فإنه يجب احتذاؤه فى أطيب نماذجه .

وقد عزز من هذه النزعة الكلاسيكية الراجعة أساساً إلى أرسطو ، الفلسفة الديكارتية العقلية ، مع فارق أن نزعة « ديكارت » شكية تضع كل فكرة سابقة – فيما سماه بأفكار المرضعات – أمام علامة استفهام ، بينما النزعة العقلية الكلاسيكية نزعة دوجماطيقية dogmatic تتخذ العقل وسيلة لتقرير ما هو كائن بالفعل من مواضعات اجتماعية وخلقية [٦] ، وهو ما نستخلصه من قول الشاعر الإنجليزى « بوب » فى إحدى مقطوعاته الشعرية :

---

(٥) حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٢١٨ .

(٦) انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٣ ص ٩٦ – ٩٧ (دار الفكر العربى) ، د . محمد مندور : فى الأدب والنقد ط ١ ص ١٠٨ ، د . محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص٣٢ – ٣٣ ، حسيب الحلوى: الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٧٧ – ٨٩ ، د. محمد مصطفى بدوى . كولردج (دار المعارف سلسلة نوابغ الفكر العربى ١٥) ص ٤٤ – ٤٥ .

إن قواعد الأقدمين ليست مخترعة
إنها الطبيعة ماتزال . . ولكنها الطبيعة منظمة(٧)

ثانياً : ركائز القيم الفنية والأخلاقية والاجتماعية هى : الجمال والخير والحق وفيها تتجمع كل أشعة الفلسفات فى تلك الميادين ، وإذا كان العقل « محور » الأدب الكلاسيكى فإن هدفه – بتسلسل منطقى يتفق مع وضوح أفكارهم – هو الحقيقة ، والحقيقة فى نظرهم عرفية وعامة ومطلقة لا تتأثر بالمناخات الزمانية والمكانية ، ومن هنا كان الأدب الكلاسيكى أدب كليات لا مكان فيها للشذوذ ، أدب نماذج لا أدب أفراد(٨) .

ثالثاً : غاية الأدب ترسيخ القيم الخلقية والدينية والاجتماعية ، والشعر الحق هو ما يجمع بين المتعة والفائدة وينتصر فيه الحق على الباطل – كما يقول بوالو Boileau – والخير والشر فيه مقدران بدقة ، والمسافات الاجتماعية ثابتة : لا يرتفع وضيع ولا يتضع رفيع ، والإرادة هى سيدة العواطف ،فإذا ما نشب صراع بين العاطفة والواجب فالطبيعى أن يتغلب الواجب إيماناً بالعقل والحقيقة المطلقة(٩) .

وكما لاحظنا أن النزعة العقلية الكلاسيكية كانت دوجماطيقية لا شكية ، يمكننا ملاحظة أن نزعتهم الخلقية كانت تقريرية لا إنشائية ، وبعبارة أخرى أن الحقيقة الخلقية عندهم كانت ذريعة لخدمة أهداف ارستقراطية وترسيخ ما هو سائد فعلا من قيم أملتها مصالح الطبقة المتسلطة .

وقد كانت لهذه الأصول الثلاثة آثار مباشرة فى الأدب الكلاسيكى ، فكان الشعر عندهم « لغة العقل » ، بريئاً من الخيال الجامع ، والنزعات الفردية ، والعواطف الجياشة، ونادوا بأن المعول فى الفن على الصنعة لا الإلهام ، لأن الحقيقة – وهى موضوع الأدب – أمر مشترك ومعلوم سلفاً ، وإنما التفاوت فى مستويات الإبداع بالجهد الفنى والمعاناة

---

(٧) René Wellek, A History of Modern criticism, New Haven 1955 P. 3.

(٨) الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ص ١٠٠ ، د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٦ . حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى ص ٧٧ ، ٨٩ .

(٩) د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٨ – ٣٩ ، حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى ص ٧٧ ، ٨٩ . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٤٤ – ٤٥ .

الصياغية ، ومن هنا بدأ ما لازلنا نشهد آثاره حتى اليوم من تفرقة تحكمية بين الشكل والمضمون ، وأصبحت الاهتمامات الشكلية وحدها محور عناية الشاعر[١٠] .

ومثلما كانت الكلاسيكية تعبيراً عن روح عصرها وقيمه كانت الرومانتيكية مظهراً لذلك المخاض العظيم الذى اعترى نواحى النشاط الانسانى منذ أخريات القرن الثامن عشر ، من حيث التعمق فى الدراسة النظرية والعملية وبناء الأخيرة بوجه خاص على أساس منهجى ، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة ، كما كانت ثورة ضد الكلاسيكية فى جانبيها الانسانى والأدبى .

وكان لانجلترا فضل احتضان هذا المذهب قبل غيرها من البلاد الأوربية ، إذ ينتهى فيها العصر الكلاسيكى ما بين ١٧٨٠ – ١٧٩٨ بينما تبدأ الحركة الرومانتيكية بنشر « الأغانى الراقصة » لوردزويرث وكولردج سنة ١٧٩٨م وتبلغ أوج ازدهارها فى الثلاثين عاماً الأولى من القرن التاسع عشر[١١] .

وفى الوقت نفسه تقريباً ظهرت الرومانتيكية فى ألمانيا ، ويبدو أن طبيعة البيئة فى البلاد الشمالية بما يغلب عليها من الغموض وجموح الخيال وثراء العاطفة كانت من العوامل التى ساعدت على نشأة المذهب فى انجلترا ثم فى ألمانيا قبل غيرهما من البلاد الأوربية[١٢] ، ومنهما انتقلت الرومانتيكية إلى فرنسا ثم إلى أسبانيا وإيطاليا .

والحق أن الرومانتيكية لم تكن لتستطيع التغلب على الوضوح الكلاسيكى المنسجم مع المزاج المعتدل الذى يتمتع به الذوق الفرنسى ، لولا ذلك التيار العاطفى الذى مهد به « جان جاك روسو » للرومانتيكية بثورته على جميع القيود والمواضعات ودعوته للعودة إلى الطبيعة والفطرة ، مما هيأ للتيار الوافد مزيداً من السيطرة والقوة ، خاصة بعد نشوب الثورة الفرنسية وهجرة بعض الكتاب الفرنسيين إلى إنجلترا وألمانيا والعودة منهما بانطباعات رومانتيكية تمثلت فيما كتبته مدام دى ستايل M. de Steal « عن ألمانيا » De l'Allemagne وفى ترجمة شاتوبريان Chateaubriant للفردوس المفقود لملتون[١٣] .

---

(١٠) د . هلال : الادب المقارن ص ٣٢ – ٣٣ ، د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٤٩ .

(١١) الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٣ ص ١٧٨ .

(١٢) انظر : د . محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٤٠ – ٤١ .

(١٣) انظر : د . محمد مندور : فى الأدب والنقد ص ١١١ – ١١٥ .

ولأن المذهب الأدبي – كما أوضحنا سابقاً – تعبير عن وضع نفسي واجتماعي جديد، ورفض لبعض القيم الفنية والاجتماعية السائدة ، كانت الرومانتيكية تمرداً على الخضوع الكلاسيكي لسيطرة العقل ، واستسلاماً لما يوحيه « القلب » بوصفه منبع الإلهام والهادى الذى لا يخطئ، إذ هو موطن الشعور ومكان الضمير[١٤] ، كما كانت دعوة إلى تأسيس الفلسفة الجمالية على العاطفة فى معناها الإنسانى ، لأنه « لا حقيقة سوى الجمال ولا جمال بدون حقيقة » كما يقول ألفرد دى موسيه[١٥] ، ولأن العاطفة ليست شراً – كما كان يرى الكلاسيكيون – بل هى مرآة الجمال الذى يحلمون به ثورة على المواضعات الاجتماعية الظالمة ونشدانا للحقوق الانسانية المهضومة ، ومن هنا لم تعد غاية الأدب خلقية تربوية بل أصبحت رؤيا عاطفية يظهر فيها المجتمع خلقاً جديداً .

على أن خلاصة الفكر الرومانتيكى تمثلت بشكل عام فى ثورته على المواضعات الاجتماعية والخلقية والفكرية التى كانت الكلاسيكية تعبيراً عنها ، وذلك أن كل شىء كان يمثل فى نظر الرومانتيكيين علامة استفهام كبرى عليهم هم أن يجدوا الإجابة عنها ، ولم تكن غير هدم كل ما هو طفيلى فى المجتمع : الأرستقراطية النبيلة ، والأخلاق الفاسدة والظلم الاجتماعى ، وبذلك يسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى التى بدأت تغير المسافات الاجتماعية منذ أخريات القرن عشر على أثر التقدم العلمى والاكتشافات الكبرى ، ومن هنا تطور – كما يقرر سارتر J.P. Sartre – وضع الكاتب ووظيفته الاجتماعية ، « فى القرن الثامن عشر كان وجود أرستقراطية الدم والنسب يبسط كل شىء : كان الكاتب المحترف – مهما يكن أصله – يعقد الصلات المباشرة معها متخطياً البورجوازية . كان يعيش تابعاً لطبقة النبلاء التى كانت تؤويه أو تسجنه وكان يستمد منها عائداته وكرامته الاجتماعية على حد سواء[١٦] » ، ولذلك كان عليه أن يقيم نفسه مدافعاً عن قيم الارستقراطية وأخلاقياتها « فلا يشك انسان جهرة فى وجود الله كما لا يشك فى حق الملك الالهى[١٧] » ، أما موقف الكاتب الرومانتيكى فقد أملته اعتبارات جديدة ليس أقلها انهيار تلك الطبقة النبيلة واستيلاء الطبقة البرجوازية – بالثورة – على مقاليد الأمور ، فكان على الكاتب أن

(١٤) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٤ .
(١٥) المرجع السابق ص ٣٧ .
(١٦) جان بول سارتر : « بودلير » ترجمة جورج طرابيشى – دار الآداب ببيروت ط ١ سنة ١٩٦٥ ص ١٤٩ .
(١٧) جان بول سارتر : ما الأدب : ترجمة د . هلال ، الأنجلوسنة ١٩٦١ ص ١٠٧ .

يبحث لنفسه عن «مبررات جديدة» كما كان على البرجوازية نفسها أن تقلد الكاتب كرامته الجديدة[١٨] .

وإذن فالأدب الرومانتيكى هو أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب فى التشكيل الاجتماعى الجديد ، ثم هو أدب الثورة على ما تعفن من قيم ومواضعات أخلاقية واجتماعية ، ثم هو أدب التحرر الفكرى والسياسى ، وهو بعد ذلك كله أدب الفرد والعبقرية الفردية و« الحرية فى الفن » كما يقول فيكتور هوجو Victor Hugo[١٩] . وكما كان التقدم العلمى فى القرن التاسع عشر باعثاً على ثقة الرومانتيكيين فى النهضة الوليدة وتفاؤلهم بما يمكن أن تقدم للانسانية . . كان فى النهاية من أسباب انهيار نظريتهم فى الفكر والفن وإن ظل لهم بعد ذلك فضل التمهيد لكل ما تلا من مذاهب واتجاهات فى الفن والأدب[٢٠] .

فى أواسط القرن التاسع عشر أفلت زمام المجتمع من الأدب إلى العلم وجنحت الأحداث السياسية بالعقول نحو المادية ، وبدأ رد الفعل ضد « الانسان الرومانتيكى » ليحل محله « الإنسان الواقعى » نتيجة للنمو الصناعى وازدياد ثروة الطبقة الوسطى ، ومن هنا تضاءلت النزعة المثالية الصوفية لتفسح المجال للنزعة الايجابية الوضعية Positivism ، وأصبح القوم — كما يقرر لانسون — ما بين وضعى وعلمى وشاك شهوانى ، أو مادى[٢١] .

هكذا كان الازدهار العلمى سبباً فى نشأة الايمان الرومانتيكى بالفرد ومستقبله فى ظل المناخ الصناعى الجديد ، ثم كان سبباً فى القضاء على هذا الايمان بإنزال الخيال من فوق عرشه إلى أرض الواقع الذى يخضر كل يوم بمصنع جديد !!

وعلى أنقاض الرومانتيكية قام المذهب البرناسى (فى الشعر) والواقعى فى المسرح والقصة تمدهما منابع مختلفة تمثلت فيما أشرنا إليه من نهضة علمية وصناعية ثم فيما كتبه بعض المفكرين يحاولون به فلسفة الكون والإنسان على نحو منهجى وتجريبى ونعنى بهذا

---

(١٨) سارتر : بودلير ص ١٥٠ .

(١٩) مقولة « هوجو» هذه نقلا عن : د . غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٤٢ .

(٢٠) السابق ص ٥١ .

(٢١) جوستاف لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ترجمة : د . محمود قاسم ص ٢٨١ (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

ما كتبه تشارلس داروين Charles Darwin (١٨٠٩ – ١٨٨٢) ١٨٥٩ م عن « أصل الأنواع أو الاحتفاظ بالجنس الأصلح فى صراع الحياة » والذى قفاه بعد اثنى عشر عاماً بمؤلفه الذى أثار دوياً ، نعنى كتابه Descent of Man» – تسلسل الإنسان » .

ويشبهه أرنست رينان من حيث النزعة العلمية فى الفكر والمنهج (١٨٢٣ – ١٨٩٢)، وفيما كتبه عن « حياة المسيح Vie de Jesus (١٨٦٣) يتجلى إيمان مطلق بالعلم وثقة بالغة فى حتمية الظواهر(٢٢) .

وقد تبلورت هذه النزعة العلمية فى الفلسفة الوضعية Positivism التى أسسها أوجست كونت (١٧٩٨ – ١٨٧٣) والفلسفة التجريبية Experimental على يد جون ستيوارت مل John Stuart Mill (١٧٠٦–١٨٧٣)، وفيهما يبدو الايمان بمستقبل العلوم التجريبية وقدرتها على اكتناه الحقائق والمعارف اليقينية دون خشية من الزلل أو الانحراف(٢٣) .

وسرعان ما ظهر واضحاً أثر النزعة العلمية فيما كتبه ودعا إليه أعلام الشعر البرناسى(٢٤) والمذهب الواقعى عموماً ، وبخاصة ليكونت دى ليل Lecont de lisle الذى أراد أن يرد إلى الشعر اعتباره « بتزويجه بالعلم » وربطه لا بالتجربة الإنسانية المباشرة – بل بأفكار عصره(٢٥) .

وكما استمدت نظرية الشعر البرناسى من الفلسفة الوضعية والتجريبية كان لفلسفة كانت (١٧٢٤ – ١٨٠٤) المثالية أثرها فى مفهوم الجمال عند البرناسيين وبخاصة فيما

---

(٢٢) انظر : هـ . أ . فشر : تاريخ أوربا فى العصر الحديث ص ٣٢٢ – ٣٢٤ ، ط ٣ ، دار المعارف ، وكذلك .

I. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 136.

وكذلك : د . هلال : الأدب المقارن ص ٥١ – ٥٢ .

(٢٣) انظر : د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٨ .

(٢٤) نسبة إلى جبل « بارناس » موطن الأله أبرلو وآلهة الفنون فى الأساطير اليونانية القديمة وفى هذه التسمية ما يشير إلى عناية البرناسيين بكمال الصياغة الفنية مثلما كان اليونانيون يعنون بالجمال الشكلى فى الفن ، وقد أتت التسمية أصلا على يد أحد الناشرين حين أطلق على إحدى مجموعاتهم الشعرية اسم « البرناس المعاصر » انظر : د . هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٥ ، د. مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٠ .

(٢٥) Jeon Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 136.

يتعلق بالتفرقة بين الجمال فى ذاته والمنفعة ، وتمثل الجمال المحض فى الشكل المجرد ، ويبدو هذا التأثير واضحاً فى إيمانهم باستقلال الفن عن كل غاية . يقول جوتييه Theophile Gautier : « كل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى » ، ومن هنا تتحد الفكرة والشكل فى العمل الفنى ، لأن « كل عمل فكرى لا تتوفر فيه شروط خلق جمال حى لا يمكن أن يغدو فنا » كما يقول دى ليل[٢٦] ، ولأن « جمال الفكرة غير منفصل عن جمال التعبير » فيما يرى فلوبير[٢٧] .

والمذهب البرناسى بهذا المفهوم ليس إلا تطبيقاً لنزعة الفن للفن "Art for Art" فى ايمانها بأن « الفن ينبغى أن يخاق — مستقلا عن الحياة — الجمال الشكلى الذى هو غاية فى ذاته »[٢٨] ، ومن هنا كان الحاح البرناسيين على موضوعية الصورة الأدبية ، وحيدة الشاعر وتجرده إزاءها ، وتقديم الرؤى العاطفية فى داخل إطار من العمومية تشف عن المشاعر ولا تقررها ، كما نرى فى شعر « ليكونت دى ليل » الذى تكمن القيمة الحقيقية لشعره فى « البلاستيكية الصافية التى يتسم بها »[٢٩] .

وإذا كان التيار البرناسى قد لجأ إلى التعبير الموضوعى بدلا من التعبير الذاتى ، لقد كان هذا عوناً لجيل الأدباء والشعراء على الهرب من عاطفية الرومانتيكيين المسرفة ومادية المجتمع الغالية[٣٠] . وليس ببعيد عن هذا التيار — على الأقل من حيث النزعة العلمية — تلك الصور التى تشكل بها المذهب الواقعى فى ميدانى القصة والمسرحية، فقد دعا الواقعيون إلى تأليف القصة أو المسرحية على أساس الملاحظة الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وإنسانية ، كما دعوا — مثلما دعا البرناسيون — إلى موضوعية العمل الفنى وتجرد الكاتب ، بل إن أحد أعلامهم (إميل زولا E. Zola) دعا إلى حتمية أن يصل الكاتب فى قصصه إلى نتائج تؤيدها التجربة العلمية ، وما العمل الأدبى بذلك إلا « التجربة التى بها يحرك شخصياته فى دائرة وقائع خاصة ليبرهن على أن توالى الحقائق يتم طبقاً لما

---

(٢٦) د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٨٧ .

(٢٧) عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٥٠ — ٢٥١ .

(٢٨) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 137.

(٢٩) المرجع السابق ص ١٣٨ .

(٣٠) السابق ص ١٣٦ .

أدت إليه الوقائع المدروسة فى العلوم »[٣١] .

وبقانون الحياة والموت الذى لا يتخلف وبتغير الظروف الاجتماعية والثقافية مر المذهب الطبيعى[٣٢] Naturalism (البرناسى فى الشعر والواقعى فى القصة والمسرحية) بما تمر به المذاهب الأدبية عادة : ميلاد فازدهار فذبول ، وقد تمت هذه الدورة فى الثمانينيات من القرن الماضى وعلى وجه التحديد – كما يقول لانسون – سنة ١٨٨٩م حين بلغ الأدب الطبيعى غايته ووصل إلى حال من الجمود أدت بالكُتّاب الفرنسيين إلى العودة لتذوق التحليل النفسى والنزوع إلى الأسرار ، وغريزة المشاركة الوجدانية[٣٣] وكل ما من شأنه أن يكون مثالياً أو باطنياً .

ولكن انهيار نزعة فكرية – أيًّا كانت – وبخاصة إذا تمثلت هذه النزعة فى تيار مذهبى محدد لا يحدث بين يوم وليلة ، فللافكار قدرة عجيبة على التنفس والحياة كما أن لها مساراً غامضاً فى العقل الثقافى للأمة والمجتمع لا يمكن تحديده أو التحكم فيه ، ولذلك كانت نهاية « الطبيعية » مسبوقة بنذر بعيدة ترجع إلى سنة ١٨٨٠ م وما بعدها حين بدأت صفوة الشباب من الأدباء الطبيعيين أنفسهم تحس بالحاجة إلى التحرر من ربقة هذا المذهب وتجاوزه . وقد اتخذ هذا شكل محاولات تمثلت فى :

* كشف (فوجيه) سنة ١٨٨٦ فى « القصة الروسية » عن وجود أدب يشعر بالعطف العميق تجاه الآلام الانسانية ويبدى قلقه أمام سر القدر المحتوم .

* فى سنة ١٨٨٧ انتهزت مجموعة طليعية من شبان المذهب الطبيعى الفرصة فتخلوا عن أستاذهم « زولا » وحددوا مبادئهم فى بيان كانت له ضجة كبرى .

* سنة ١٨٨٨ بدأ « بارس Barrés » يكتب ألواناً مختلفة غريبة عن « تقديس الذات » .

* وفى سنة ١٨٨٩ ألف بورجيه قصة « التابع » le Disciple وبها يعالج مسئولية

---

(٣١) النص نقلا عن : د . هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣٩٣.

(٣٢) هكذا يسميه لانسون جامعاً بين المذهب البرناسى فى الشعر والواقعى فى القصة والمسرحية غير ملق بالا إلى أن مصطلح الطبيعية يكاد يختص بالنزعة التجريبية عند « زولا » – انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى مجلد ٢ ترجمة الدكتور محمود قاسم : الفصول ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .

(٣٣) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ترجمة د . محمود قاسم ص ٤٥٧ .

المفكر . وفى هذا كله بدأ اهتمام الكتاب يتجه من جديد نحو آمال الضمير وضروب القلق الانسانى[٣٤] .

انهار – إذن – المذهب الواقعى والبرناسى ، ومع ذلك فيجب أن نحذر من هذا التعميم ، لأننا نعلم أن موت مذهب ما لا يعنى موت كل آثاره ، فلا غرو أن وجدنا من أدباء العصر الرمزى من هم ذوو نزعة واقعية ، بل لقد ظهر فى ذلك العصر بعض أدباء رومانتيكيين بمعنى هذه الكلمة[٣٥] .

وقد واكب انهيار المذهب الواقعى فى تلك الفترة ظهور مذهب جديد بدأت بواكيره على يد شارل بودلير Charles Baudelaire فى ديوانه « أزهار الشر Les Fleurs du Mal » سنة ١٨٥٧[٣٦] ، وتبلورت أسسه واتجاهاته فى مؤلفات مجموعة من الشعراء الفرنسيين أخذوا يكتبون منذ سنة ١٨٨٠[٣٧] م . . . ونعنى بذلك المذهب الرمزى .

ورغم ما فى الحركة الرمزية من جوانب إيجابية على المستويين : الجمالى والفنى – كما سنرى فيما بعد – لا نستطيع أن ننكر أنها نشأت فى الأصل رد فعل ضد ما سبقها من تيارات أدبية ، وبخاصة التيار الرومانتيكى والتيار البرناسى ، وهو أمر يعترف به الرمزيون أنفسهم : « لقد كانت مذاهب القدماء ترتبط بتعاليم بوالو المؤسسة على استعمال العقل وحده : العقل الجدلى ، والتزام الوضوح التام . قواعد يطبقونها على النثر والشعر دون تمييز ، ولم يفكروا فى البحث عن أصول الشعر خارج دائرة المقياس الأدبى النثرى الضيقة ، لم يفكروا فى البحث عنها فى أعماق الفنون جميعاً » .

ويمضى هنرى بريمون – صاحب كتاب « الشعر الصافى » وأحد تلامذة الرمزية اللامعين – قائلا : عند الرمزيين ميل سعيد إلى الانعتاق من القوالب الجامدة : من تصوير البرناسيين والأساليب الخطابية التى لم يستطع التخلص منها الرومانطيقيون »[٣٨] .

---

(٣٤) المرجع السابق ص ٤٥٩ .

(٣٥) راجع الفصل الثانى والثالث فى الجزء السابع من تاريخ الأدب الفرنسى مجلد ٢ .

(٣٦) شارل بودلير – أزهار الشر – مقدمة بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦١) .

(٣٧) الطبعة الرابعة عشر من المجلد ٢١ من Encyclopedia Britannica مادة symbolists .

(٣٨) نقلا عن : روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٨ بيروت ١٩٥٢ .

والحق أن الرومانتيكية لم تكن لتوائم حس الشعراء الناشئين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر سواء فى جانبيها : الشكلى أو الموضوعى ، فعلى مستوى الشكل انتهت الرومانتيكية إلى قوالب من التعبير العادى والمجازات المألوفة والموسيقى الجهيرة التى تفتقد الانسجام بين المبنى ودفقة الشعور ، وعلى مستوى الموضوع ظلت الرومانتيكية على السطح العاطفى للذات دون نفاذ إلى أعماقها ، وبالمثل لم تستطع أن تتخلص تماماً من حدود العالم المادى ومعطيات الحس ، ومن هنا جاءت صورها الأدبية محددة المعالم ليس فيها كثافة الشعور ولا صفاء الرؤيا . يقول بودلير :

إن عدداً من الشعراء المشهرين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة فيما بينهم فعلى أن أضع غير ما وضعوا »(٣٩) . وبالفعل وضع الرمزيون غير ما وضع الرومانتيكيون، فجددوا شباب اللغة وحطموا رتابة الأسلوب ونفذوا إلى ما تحت سطح الذات فى محاولة لاستبار عوالم اللاشعور ، وخلقوا من نثريات الواقع وحدة تتحول فيها المادة إلى فكرة والفوضى إلى نظام .

وكما كانت الرمزية تمرداً على خطابية الرومانتيكية كانت رد فعل ضد جمود المذهب الطبيعى والوضوح الصارم فى المذهب البرناسى(٤٠) (١٨٦٦ — ١٨٧٦) وشكليته الجافة(٤١) ، ورغم أن قوة هذا التيار الرمزى كانت غير كافية — بداهة — لإيقاف الحركة الواقعية تماماً — رغم هذا كانت قادرة على أن تحد منها(٤٢) .

ومع ذلك لم يصل رد الفعل الرمزى إلى درجة الرفض لكل القيم الفنية والجمالية فى المذاهب الأدبية التى سبقته ، وفى هذا الصدد أود أن أشير إلى أمرين :

أولاً : أن للأفكار قدرة على الكمون بقدر ما لها من قوة على البقاء والاستمرار ، فلقد يظن أن فكرة ما قد اندثرت تماماً على حين أنها ما تزال تحمل جرثومة الحياة لتتبدى مرة أخرى خلقاً جديداً ، ولذلك لا نعجب حين نرى فكرة كفكرة الكلاسيكيين عن

---

(٣٩) أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٣٠ (بيروت — لبنان ١٩٤٩) .

(٤٠) مادة Symbolists فى الطبعة الرابعة عشرة من المجلد ٢١ : Encyclopedia Britannica

(٤١) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٢ — ٤٦٣ .

(٤٢) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 138.

الصياغة الأدبية وما يجب أن يبذله الكاتب من جهد فى تنقيح العمل الفنى وتهذيبه بالتأنى والمعاودة :

أعيدوا النظر فيما تكتبون مرارا على ضوء الصناعة
اصقلوه بلا انقطاع وأعيدوا صقاله
أضيفوا حينا واحذفوا أحيانا (بوالو)[٤٣]

لا نعجب حين نرى فكرة كتلك تنزوى فترة من الزمن لتبزغ من جديد على أيدى البرناسيين :

« الشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية ، فى صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال على قدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية فى تراكيب فنية تنم عن خبرة عميقة ، محكمة النسج ، منوعة الألوان ، موسيقية الأصوات »[٤٤] (لوكنت دى ليل) ، ثم لتأخذ شكلها الكامل فى الشعر الرمزى الذى يقول عنه الشاعر الانجليزى وليم بتلر ييتس :

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبد كأنه وحى البديهة
فإن كل صناعتنا فى اللفق والفتق هباء[٤٥]

ولهذا علاقة بما يقال من أن الشاعر الفرنسى بول فاليرى P. Valéry ظل يفكر فى قصيدته المقبرة البحرية Cimetiere Marin قرابة عشرين عاماً[٤٦] .

ومن هنا يمكن القول بأن عناية الرمزيين بالجانب الصياغى فى العمل الفنى من حيث قدرته على الإيحاء ذات صلة بنظرية البرناسيين فيما يخص صقل الشكل الشعرى ونحته نحتاً يعود به إلى التوازن الإغريقى القديم بين الشكل والمضمون، ولعل هذا يفسر ذلك التأثير

---

(٤٣) هذا النص منقول عن : حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٥٨٧ .

(٤٤) نقلا عن د . هلال : فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين : المجلة سبتمبر سنة ١٩٥٩ ص ٨٠ .

(٤٥) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش ، بيروت سنة ١٩٦١ ص ٩١ .

(٤٦) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, P. 254.

البرناسى الواضح فى نتاج بودلير وفرلين ورمبو رغم أنهم لم يكونوا برناسيين بمعنى الكلمة[٤٧].

ثانياً : أن الرمزية لم تكن الغاء مطلقا لكل القيم الجمالية فى المذهب الرومانتيكى ، بل ربما كانت تنمية لبعض آثارها ، وسنحاول – فى إيجاز – الالمام ببعض وجوه هذا التأثير الرومانتيكى فى نظرية الشعرى الرمزى ، بغية إيضاح حظ الأخيرة من الأصالة، ومدى ما أضافته إلى التراث الأدبى .

التأثير الرومانتيكى فى نظرية الشعر الرمزى :

وقد حاول بعض الباحثين[٤٨] أن يدرس هذا الجانب من ارهاصات الرمزية تحت ما أسموه «تأثير الأدب الشمالى» ، ويعنون بذلك تأثير الأدب الانجليزى ممثلا فى «كولردج» S.T. Coleridge وشيلى Shelley وبليك Blake ، والأدب الألمانى ممثلا فى نوفاليس Novalise وجوته Geothe .

وواضح للوهلة الأولى أنهم جميعاً من أعلام المذهب الرومانتيكى ، وأن دراسة تأثيرهم بوصفهم نماذج لتيار عام ومشترك – هو التيار الرومانتيكى – أقرب إلى مستوى الدراسة المنهجية من دراستهم باعتبارهم نماذج فردية لأقطار ذات بيئات جغرافية متقاربة[٤٩] .

يقول لانسون إنه « لما كان مجال الأدب الرومانتيكى شاسعاً غير واضح المعالم فإنه كان يحتوى على جميع عناصر المدارس الأدبية التى زعمت أنها تقاومه أو تحل محله »[٥٠]،

---

(٤٧) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 138.

(٤٨) انظر على سبيل المثال : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ . د . درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ٨٤ .

(٤٩) نحن بهذا لا ننكر أثر البيئة الشمالية بأجوائها الضبابية ورهبة الطبيعة فيها . . لا ننكر أثر ذلك فى خلق أدب ينحنى على الذات ويحاول سبر الباطن واكتشاف العلاقات الإنسانية بالكون ، ولكننا نعتقد أن هذا التأثير كان فى نشأة التيار الرومانتيكى كلية وليس فى نماذج فردية ، بدليل أن الرومانتيكية ظهرت فى «إنجلترا» و«ألمانيا» أولا ، وهما من البلاد الشمالية .

راجع فى أثر البيئة : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج ٣ ط ٤ ص ٢٧٧ وما بعدها ، د . زكى نجيب محمود وأحمد أمين : قصة الأدب فى العالم ، القسم الثانى من الجزء الثانى ص ٤٣٨ – ٤٤٠ (مطبعة لجنة التأليف سنة ١٩٤٥)، أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٨ – ٢٩ .

(٥٠) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ – ١٩٦ .

وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأدب الرومانتيكى كان أباً لما تلاه من مذاهب بصفة عامة .

أما جان ستيوارت Jean Stewart فبعد أن يقرر أن « الحركة الرمزية دم غريب تسرب إلى التراث الفرنسى » يجتهد فى بيان مدى تأثر « بودلير » « بإدرجا آلان بو» وتأثر « مالارميه » بالشعر الإنجليزى(٥١) ، بل ان أحد الدارسين اللامعين فى تاريخ الأدب الإنجليزى والرمزى منه بخاصة وهو « وليام يورك تندال » لا يتحرج من اعتبار التيار الرمزى مرحلة فى تاريخ الحركة الرومانتيكية حين يقول : « إن الرمزيين الفرنسيين هم سمة المرحلة الثانية من الحركة الرومانتيكية»(٥٢) ،ورغم ما فى هذا من تعميم غير منهجى لا يسعنا إلاأن نأخذ بعين الاعتبار ما فيه من تقرير لصلة الحركة الرمزية بالمذهب الرومانتيكى .

ويمكن القول بأن وجوه التأثير الرومانتيكى فى الأدب الرمزى ترجع إلى أصلين رئيسيين :

أولاً : مفهوم الشعر نفسه .

ثانياً : بعض خصائصه الفنية .

فبالنسبة لمفهوم الشعر نرى أن الرومانتيكيين قد فطنوا إلى أن « فى كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف ، وعلى القارئ أن يكتشف الباقى المحذوف »(٥٣) ، وأن الشعر فى تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستسر والثابت إلى العرضى ، فهو ينفذ إلى تصوير ما لا يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى ، « ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التى لا تتوافر إلا للأنبياء، كما أن له صلة بالروح الدينى وبالانجذاب الروحى »(٥٤) .

ولسوف يتاح لنا — فى الفصول القادمة — معرفة إلى أى حد تنسجم هذه النظرة إلى

---

(٥١) Jean Stewart, Poetry in France and England P. 155.

(٥٢) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 46 - 47.

(٥٣) من كلمات « الفريد دى موسيه » — نقلا عن روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ .

(٥٤) من كلمات الشاعر الألمانى الرومانتيكى « نوفاليس » نقلا عن د . محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٣٦ .

وظيفة الشعر مع نظرية الايحاء عند الرمزيين ، وهى نظرية تمثل عصب التيار الرمزى عموماً .

وربما كان اهتمام الرومانتيكيين « بالخيال »[٥٥] وأثره فى تكوين الصورة الشعرية ، من أهم ارهاصات الرمزية فى الأدب الرومانتيكى ، فلقد كانت فلسفة الرومانتيكيين فى الخيال مقدمة لنظرية الرمزيين فى فلسفة الرمز ومفهومه ، والباحث لا يمكنه أن يمر بسلام على مقولة كتلك التى أطلقها الشاعر المتصوف وليم بليك (١٧٥٧–١٨٢٧م) W. Blake : « إن الصورة الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هى تنشأ فى نفسه وتأتيه عن طريق الخيال » ، والخيال عنده هو « الرؤية المقدسة » وهو « عالم الأبدية »[٥٦] . وأهمية نظرة كهذه ليست فى تقدير أهمية الخيال بل فى أنها نظرت إليه بوصفة قوة عليا تنبثق من داخل الشاعر حين يكون فى حالة « اتحاد بالأبدية » واستشفاف « للرؤية المقدسة » التى تعلو عن الواقع الحسى ، أى أن الخيال بالنسبة له أصبح قدرة صوفية على اكتشاف « العالم الخالد . . العالم الحقيقى ، الذى لا يعدو هذا العالم الواقعى أن يكون ظلا شاحبا له » . . إنه كما يحدثنا :

أن ترى العالم فى ذرة الرمل ، والله فى الزهرة البرية[٥٧]

ومن هنا يمكن القول بأن (بليك) ظاهرة رمزية سابقة لأوانها ، ليس فقط لأنه كان ينظر إلى الخيال نظرة صوفية ، بل لأنه كذلك تأثر بنظرية العلاقات للمتصوف السويدى « سويد نبرج » وهى النظرية نفسها التى تأثر بها بودلير فى فكرته عن تراسل معطيات الحواس "Correspondances"[٥٨]

وليس غريباً أن تنتهى مثل تلك النظرة بشاعر مرهف « كبليك » إلى نوع من فوضى الحواس واضطرابها — على نحو يذكرنا بالشاعر الرمزى الفرنسى « آرثر رامبو » فيما بعد — فكان يرى بعين الوهم ملائكة وشخوصاً غريبة ، وينظر إلى الطبيعة باعتبارها رمزاً روحيًّا ينبعث منه الجن والشياطين ،

---

(٥٥) انظر فى هذا : محمد مصطفى بدوى : كولردج — دار المعارف ص ٨٠ .

(٥٦) المرجع السابق .

(٥٧) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 109.

(٥٨) انظر : ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزى ترجمة د . شوقى السكرى ، عبد الله عبد الحافظ — الأنجلو — القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٤٩ .

ويأخذ نفسه بديانة خاصة غامضة ونظام مغلق من الرموز الذاتية[٥٩] نضرب له مثلا من قصيدة له بعنوان « النمر ''The Tiger'' » يقول فيها :

أيها النمر ! . . أيها النمر ! أيها الضوء المحترق

فى غابات الليل

أية يد أو عين خالدة

صاغتك بهذا التناسق المخيف ؟

فالعلاقات البسيطة فى هذه الصورة — أو الرؤيا — هى القوة من جانب « النمر » وهى الرعب من جانب الشاعر . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فأى نمر ذلك الذى يتحول إلى « ضوء محترق فى غابات الليل » ؟ ! إن « النمر » يفقد كثافته المادية ليغدو فكرة مجردة ، ورمزاً لقوة عليا مبدعة ورهيبة فى الوقت نفسه لأنها صاغته « بهذا التناسق المخيف » . . وواضح أن الشاعر ينفذ من جزئيات الواقع إلى ما وراءها من قوى غيبية ، وأنه لا يتحدث عن « نمر » رآه فعلا ، بل لعله لا يتحدث عن نمر على الاطلاق[٦٠] .

وإذا كان « بليك » قد نظر إلى الخيال بوصفه نوعاً من « التصوف الباطنى » ممهداً بذلك لنظرية العلاقات الرمزية ، وفكرة تراسل المدركات بواسطة التداعى البصرى وفوضى الحواس — كما سنرى عند « رمبو » — ، لقد كان لكولردج فضل تحديد الخيال على أساس فلسفى وروحى ، وعنده أن الخيال نوعان : أولى به يصبح « الإدراك الإنسانى ممكنا » ، وهو عام وضرورى لكل عملية من عمليات الادراك ، وثانوى : وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، « يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية ، فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالى . . » عن طريق الإبداع الفنى . وبهذه النظرة أضحى « الخيال » — على مستوى الشعر — عملية خلق جديد تستمد من الواقع ولكنها لا تقف عنده ، وترتكز على معطيات الحس ولكن بعد أن تحطم علاقاتها الطبيعية لتكتشف ما وراءها من حقيقة كامنة « تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى

---

(٥٩) السابق ص ٤٩ — ٥٠ .

(٦٠) انظر : Poy. P. Basler, Sex, Symbolism and Psychology in : Literature, New Brunswick, 1948, PP. 20-21.

لحظة واحدة » كما يقول كولردج »[٦١] .

وقد تبع « بودلير » « كولردج » فى نظريته تلك ، حين اعتبر الخيال الموحد والخالق أعظم القدرات الانسانية ، لأنه ينظم مواد الحياة التى تقدمها الذاكرة أو الطبيعة إلى الفنان ، « وليس العالم المرئى سوى مخزن للصور والاشارات التى يهيىء لها الخيال مكانها ويضفى عليها قيمتها »[٦٢] .

وإذا كان الرومانتيكيون قد طوروا مفهوم الشعر والخيال الشعرى فإنهم لم يغفلوا تعميق منابع الشعر ومصادره من النفس البشرية ، إذ تنبهوا إلى أهمية اللاشعور وقيمته فى بناء الحلم الرومانتيكى ، وما الحياة فى نظرهم إلا نهر كبير ذو مجرى متواصل أضىء جانب واحد منه بنور الشمس أى بنور الوعى بينما ظل جانبه الآخر فى مجاهل اللاشعور الغائمة[٦٣] ، وهى لفتة ستتبدى عند الرمزيين على نحو أكثر اتساعاً وعمقاً .

وفيما عدا مفهوم الشعر والخيال الشعرى ، وعلى مستوى الخصائص الفنية يمكن أن نلاحظ سبق الرومانتيكيين إلى بعض ما نماه الرمزيون فيما بعد وجعلوه من أسس مذهبهم ، وإن لم يتعد سبق الرومانتيكيين فى تلك الحالة مجرد الاشارة العابرة التى لا تطعن فى أصالة القيم الرمزية ، ففى جانب الموسيقى الشعرية اهتم شاتوبريان بموسيقى العبارة التى توحى الحالة النفسية ، وعند فكتور هوجو قصائد تقلد « الأوركسترا » فى نشاطها وايقاعها[٦٤] ، أما « كولردج » فيصف الموسيقى بأنها الشعر بأسمى معانيه ، لأنها تحقق العاطفة والنظام معاً[٦٥] ، وبذلك جميعه أفسحت آلية البيت الشعرى عند الكلاسيكيين مكانها « لبيت

---

(٦١) كولردج : الفصل الثالث عشر من كتابه « سيرة أدبية «Brographia Literaria نقلا عن د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ — ٩٠ ، ١٥٦ ، ثم انظر : د . محمد غنيمى هلال : فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين : مقال بمجلة المجلة : أغسطس سنة ١٩٥٩ ص ٧٥ — ٧٦ .

(٦٢) W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 48.

(٦٣) هذا ما يقرره أحدهم وهو كارل جوستاف كاروس . انظر : د . محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٧٤ ، ٧٥ ، وانظر كذلك عن « الحلم » عند «كولردج» ، بول دوتان : الأدب الإنجليزى — دار الفكر ط ١ سنة ١٩٤٨ ص ١٥٧ ، ايفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزى ص ٦١ — ٦٢ .

(٦٤) روز غريب : النقد الجمالى ص ٨٩

(٦٥) د . محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٦٣

شعرى موسيقى » ، أى أن الشاعر لم يعد يهمه المعنى فقط بل أصبح جرس الكلمات يهمه بالمثل. أما القافية فيجب – لموقعها الممتاز – أن تكون براقة من جهتين : المعنى والجرس الصوتى(٦٦) .

أما فى مجال اللغة والأسلوب الأدبى ، فقد أسهم الرومانتيكيون فى اعادة صهر اللغة وتكوينها ، إيماناً بأن اللغة السائدة لم تعد تصلح لنقل الأفكار(٦٧) ، فقد غدت بمثابة «عملة ناعمة الملس امحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال» ، ومع ذلك لا يعنى التجديد فى نظرهم تحطيم القواعد التركيبية « فالموت للبلاغة والسلام للقواعد »(٦٩) كما يقول « هوجو »، ولكنه – على أية حال – سلام لم يدم ، فسرعان ما أعلن الرمزيون حرباً لا هوادة فيها على منطقية التراكيب وجمود القواعد .

ولا يسعنا أن نختتم الحديث عن تأثير الحركة الرومانتيكية فى المذهب الرمزى دون أن نشير إلى « النزعة المثالية » فى مؤلفات « جوته » (١٧٤٩ – ١٨٣٢) وما كان لها من تأثير فى أصحاب نظرية « الفن للفن» ، ورواد المدرسة البرناسية، وقد امتد هذا التأثير فشمل بعض خلفاء الرمزية ممن أعجبوا بها إعجاباً شخصياً (٧٠) .

كذلك لا تفوتنا الاشارة إلى « شيلى » (١٧٩٢ – ١٨٢٢) وما فى شعره من مثالية غالبة وتراسل مستمر بين المادى والمعنوى ، بحيث تتشكل الأفكار فى سياق صورى دائم الحركة ، أما جزئيات العالم الخارجى فلم تكن تعنيه إلا بقدر ما تشف عنه من معان روحية ، ومن هذه الناحية تتضاءل قيمتها الذاتية بالقياس إلى قيمتها الايحائية(٧١) .

على أننا نعتقد أن أخصب محصلة فى تاريخ الفكر الرومانسى هو أنه وضع مشكلة

---

(٦٦) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ص ٥٠ – ٢٥١ .

(٦٧) السابق ص ٢٥٠ .

(٦٨) من كلمات كولردج نقلا عن : محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٩٦ .

(٦٩) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٢٥٠ .

(٧٠) نعنى بهذا « أندريه جيد «André Gide الذى يقول « إن جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه ، فكل ذرة تسقط منه تقع مستقيمة تحت قدميه لتشغل مكانها فى قاعدة تمثاله الخالد » .

انظر : الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن الطبعة الثالثة ص ٣٣٩ – ٣٤٠ .

(٧١) I. Stwart, Poetry in France and England, 1931, P. 114.

الكون والإنسان وضعاً جديداً ، وطرح على صعيد الفلسفة والفن أسئلة فى غاية الحساسية: من نحن ؟ وإلى أين نتجه ؟ وما الموت ، وماذا بعده ؟ ثم ما علة الوجود؟ علامات استفهام هزت كل قيم الجمود والوضوح والتلقائية التى كان يتمتع بها الكون والوجود فى نظر إنسان العصر الكلاسيكى . والرمزية من هذه الوجهة وليد شرعى للحركة الرومانتيكية ، وهو أمر سيتضح بجلاء فى فصول تالية نحاول بها دراسة الرمزية نشأة وتطوراً ، ثم مذهباً أدبيًّا له أسسه الفلسفية والجمالية ، ثم نظرية لها خصائصها الفنية فى التعبير والإيحاء . ولكيلا نضرب فى فراغ نلم فى ايجاز بمفهوم الرمز وتطوره فنيًّا وتاريخيًّا ، بغية أن يكون هناك قدر من التفاهم على معنى الرمز إذا ما تحدثنا عن الرمز والرمزية .

(٢)

الرمز والرمزية [٧٢]

ماذا يقصد بالرمز :

نادراً ما نجد مصطلحاً كهذا تعرض لكثير من الاضطراب والتناقض والعمومية فى فهمه ، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هى تعقبه فى قلب الحقل الأدبى ذاته ، ومن داخل النص ، دون محاولة لتحجيره فى قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة .

وقبل أن نقوم بهذه المحاولة ستتاح لنا فرصة تقويم بعض الاتجاهات التى استهدفت تحديد (الرمز) ، بغية أن يفيدنا هذا فى تكوين فكرة أولية عنه من ناحية ، وأن يكون من ناحية أخرى رصداً لمختلف التيارات والتأويلات التى تصدت لهذا المصطلح ، وهذا الرصد فى حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية

ويبدو أن « الرمز الأدبى » تعرض لما تتعرض له بعض المصطلحات أحياناً من النظر

---

(٧٢) نحاول هنا تصوير الرمز تصويراً كلياً بملاحظته على المستويات اللغوية والنفسية والفنية ، ولسوف نعرض له فى الفصل الثانى من الباب الأول — حين نتحدث عن الأساس الجمالى والفلسفى للرمزية — من وجهة نظر الفلسفة الرمزية إليه ، ونتحدث عنه فى الفصل الثالث — حين نعرض للخيال الرمزى — من حيث كيفية تشكيله وعلاقته بالصورة الفنية

إليها بمقاييس ليست من طبيعتها ، وربما كان هذا منشأ الاضطراب والتناقض فى فهمه وتحديده ، على أن بإمكان النظرة الفاحصة أن تعود بشتى الاتجاهات التى عرضت له إلى مستويات أربعة كانت أساساً لدراسته مهما تعددت أوجه الخلاف :

١ — المستوى العام . ٢ — المستوى اللغوى .

٣ — المستوى النفسى ٤ — المستوى الأدبى .

وقبل أن نخوض فى تفريعات هذه الأصول الأربعة قد يكون مفيداً أن نعرض للمدلول الاشتقاقى لكلمة الرمز Symbol ، وتطوره تاريخياً .

وأصل مادة الكلمة فى اللغة اليونانية Sumbolein التى تعنى الحزر والتقدير ، وهى مؤلفة من "Sum" بمعنى « مع » ، و "boleinl" « بمعنى حزر »[٧٣] .

ولهذه الكلمة Symbol تاريخها الطويل فى علوم اللاهوت theology إذ تترادف كلمة Symbol مع كلمة creed التى تعنى « دستور الايمان المسيحى »، كما أنها تستعمل من قديم فى الشعائر الدينية ، والفنون الجميلة عموماً ، والشعر بخاصة ، وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية فى المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية .

والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات هو : « شئ ما يعنى شيئاً آخر »، ولكن « الفعل » الإغريقى من تلك الكلمة Symbol يوحى بأن فكرة « التشابه » بين الإشارة وما تشير إليه عنصر أصيل فى بناء الرمز ، ويبدو مناسباً — فيما يتعلق بنظرية الأدب — أن تستخدم الكلمة بهذا الاعتبار ، بحيث تعنى « شيئاً ما يشير إلى شيء آخر مع عدم إغفال مستوى الدلالة الحقيقية فيه »[٧٤] .

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز :

فإننا نلاحظ اتجاهاً إلى النظر إليه باعتباره قيمة إشارية « يمكن أن تلحظ خلال

---

(٧٣) انظر : مجلة علم النفس المجلد ٤ العدد ٣ — فبراير سنة ١٩٤٩ : عدنان الذهبى « سيكلوجية الرمزية » ص ٣٥٦ .

(٧٤) Austin Warren and René Wellek, Theory of Literature, P. 193.

وانظر كذلك: A.G. Lehmann, the Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 252.

الحياة كلها » كما يقول ادوين بيفان [٧٥] ، وهو لا يعنى بذلك سوى أن الأشياء عادة تثير فى الإدراك الإنسانى أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر ، وبطريقة أكثر تحديداً يقسم « بيفان » الرموز إلى نوعين : يمكن أن نطلق على أولهما : « الرمز الاصطلاحى » ، ويعنى به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها ، كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالاتها ، أما ثانيهما : فيمكن أن نسميه بـ « الرمز الانشائى » ويقصد به نوعاً من الرموز لم يسبق التواضع عليه « كذلك الرجل الذى ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزى ، بأنه يماثل نفير البوق »[٧٦] .

وواضح أن ما اعتبره بيفان النوع الأول من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرموز .

أما النوع الثانى من « رموزه » فرغم فطنته إلى الأثر الوجدانى المتشابه الذى يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيمته تتضاءل ، لأنه لجأ إلى مستوى الوقائع اليومية يستقى منها نماذجه دون أن يعطينا مثالا واحداً مستمداً من الواقع الأدبى .

أما « وبستر » Webster فيحدد الرمز بأنه :

« ما يعنى أو يومىء إلى شىء عن طريق علاقة بينهما ، كمجرد الاقتران ، أو الاصطلاح ، أو التشابه العارض accidental غير المقصود »[٧٧] .

وواضح أن كثيراً مما أدرجه « وبستر » تحت مفهوم الرمز ليس رمزاً بالمعنى الأدبى لأن الاصطلاح أو التلاقى العرضى يفقده القيمة الايحائية المشروطة فى الرمز ، إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز ، وهى علاقة أعمق من مجرد التداعى أو الاصطلاح أو التشابه الظاهرى ، ولذلك يعقب الناقد الأمريكى « وليم يورك تندال » على رأى « وبستر » هذا بأنه أكثر عمومية ووضوحاً من أن يلائم أذواق المتخصصين[٧٨] .

---

(٧٥) Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P. 11.

(٧٦) السابق ص ١٢ – ١٣ .

(٧٧) W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 5.

(٧٨) السابق : الصفحة نفسها .

ويرى « كاسريه » Cassirer أن الإنسان حيوان رمزى Symbolic فى لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه(٧٩) . ورأى كهذه لا يتقدم بنا خطوة فى طريق تحديد الرمز .

والقدر المشترك بين هذه الآراء الثلاثة التى أسلفناها أن الرمز اشارة أو تعبير عن شىء بشىء آخر ، وأن أصحابها فى الواقع لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبى بقدر ما هم معنيون بتعريف الرمز بصفة عامة .

أما المستوى اللغوى :

فربما كان « أرسطو » أقدم من تناول « الرمز » على أساسه ، وعنده أن الكلمات رموز لمعانى الأشياء أى رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . يقول : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة »(٨٠) .

وواضح أنه إذا كان أصحاب « الاتجاه العام » قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة ، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده فقصره على « الرموز اللغوية » ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك .

أما « ريتشاردز » و « أوجدن » فيفرقان بين « الاستعمال الرمزى » و « الاستعمال الانفعالى » للغة ، إذ يعنى « الاستعمال الرمزى » « تقرير القضايا » أى تسجيل « الإشارات » وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين أن الاستعمال « الانفعالى » هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية(٨١) . وهو لا يعنى بالاستعمال « الانفعالى » غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبى . وفى هذا إضافة لما قرره أرسطو واستدراك عليه .

ومع ذلك يظل الرمز على المستوى اللغوى محتفظاً بقيمته الإشارية لا يتعداها حتى عند العالم الألمانى « ستيفن أولمان Stephen Ullman » الذى يقسم الرموز إلى تقليدية : كالكلمات

---

(٧٩) المرجع السابق .

(٨٠) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ سنة ١٩٦٤ ص ٣٧ — ٣٨ .

(٨١) ص ٧ من مقدمة « مبادئ النقد الأدبى » لريتشاردز . بقلم د . محمد مصطفى بدوى — المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٢ .

منطوقة ومكتوبة ، وطبيعية وهى التى تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشىء الذى ترمز إليه « كالصليب » رمزاً للمسيحية !! [٨٢] .

يمكن القول – فى التحليل النهائى – إن من نظروا إلى الرمز بالمعنى اللغوى لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام ، إذ لحظ الجميع « القيمة الإشارية » للرمز لا يتجاوزونها غالباً .

أما على المستوى النفسى :

فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة فى اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية .

يفهم هذا من قول فرويد Freud إن الرمز نتاج « الخيال اللاشعورى » وأنه أولى Primitive يشبه صور التراث والأساطير [٨٣] .

وعلى يد كارل يانج Carl Jung تأخذ النظرة النفسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبى ، فهو يرفض أساساً أن يكون الرمز قاصراً – كما ادعى فرويد – على منابع اللاشعور ، فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين . كما يفرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign ، ذلك أن الاشارة تعبير عن شىء معروف ومعالمه محددة فى وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفى القطارات إشارة وليست رمزاً ، إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء ، بل والتناقض كذلك [٨٤] .

آية هذا كله أن كثيراً ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية وترجع فى الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسى ، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة Sign قد عرف مدلولها الإشارى : إما عن طريق الاصطلاح العلمى كما هو الحال فى الإشارة والرموز العلمية ، أو عن طريق التواطؤ الاجتماعى كما هو الحال فى الإشارات أو الرموز الاجتماعية – ومنها اللغة – حتى أصبحت

---

(٨٢) انظر ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ، ترجمة د . كمال بشر – القاهرة سنة ١٩٦٢ – ص ١٩ .

(٨٣) W.Y. Tindal, The Literary Symbol, P. 65.

(٨٤) السابق ص ٦٦ .

هذه الرموز كلما وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها الرمزية المقصودة فى نفسه[٨٥].

وقد يتفق مفهوم « الرمز الأدبى » مع هذا المفهوم العام لمعنى الرمز فى أن كلا منهما يحمل قيمة إشارية من نوع ما ، وفيما عدا هذا يتميز الرمز الأدبى بأن ما فيه من إشارة ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال فى الرموز العامة، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهرى بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيد بعرف أو عادة، فقيمة الرمز الأدبى تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج .

الرمز الأدبى :

١ ــ محاولات رائدة :

وربما كان « جوته » Goethe أول من حدد بطريقة أدبية وحديثة مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٨٩٧) ، إذ يصف انطباعاته أثناء إحدى زياراته لفرانكفورت مقرراً أنه فوجئ بمشاعر خاصة وغريبة وأليفة أحس بها إزاء بعض الأشياء التى يصفها بأنها رمزية Symbolic[٨٦] .

إن هذه الأشياء ــ فيما يرى « جوته » ــ إنما هى « حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها . . . وتؤثر فينا تأثيراً مألوفاً أو غريباً ، وتجمع بين الذاتى والخارجى وتوحدهما . فحينما يمتزج الذاتى بالموضوعى يشرق الرمز الذى يمثل علاقة الإنسان بالشىء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة »[٨٧] .

وحين يفهم « جوته » الرمز على أنه امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقياً مع نزعته المثالية التى ترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر ، وترى فى الطبيعة مرآة للشاعر ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية . . ورغم أن إشارته هذه للرمز

---

(٨٥) عدنان الذهبى ــ سيكولوجية الرمزية . مجلة علم النفس . المجلد ٤ العدد ٣ فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٥٦ .

(٨٦) R. Welleke; A History of Modern Criticism, New Haven. Yeal University Press, 1955, P. 210.

(٨٧) السابق ص ٢١١ .

عابرة وسريعة قد كانت ذات أثر فى معاصريه وبخاصة « شلنج » Shelling و« شليجل » Schlegel ثم فيمن تلاهم[٨٨] .

أما « كانت » فيمضى إلى أبعد مما وصل إليه «جوته » إذ يشير فى كتابه « نقد العقل المحض » إلى أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته) وبين الشيء المادى ، إلا بالنتائج[٨٩] .

ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسى بين الرمز والمرموز ، بل العبرة بالوقع المشترك والمتشابه الذى يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقى .

ومثلما كانت نظرة كل من « جوته » و « كانت » إلى الرمز الأدبى مثالية تعتمد فى الأصل على فعالية الذات ، كانت نظرة « كولردج » الذى أسس فكرته عن الرمز على نظريته فى التفرقة بين الخيال imagination و « الوهم » Fancy ، فالخيال هو القوة الحيوية التى تذيب المادة لخلقها فى نظام جديد ، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذى يجد مادته حسب قانون الاقتران أو التداعى association . و« الوهم » هو أساس الاستعارة allegory والمجاز metaphor على حين يعتبر الخيال وسيلة الرمز وأداته الرئيسية[٩٠] .

« والرمز » يعنى « استشفاف الخاص Special من خلال الفردى individual أو العام من خلال الخاص ، أو الكونى من خلال العام ، وفوق هذا كله استشفاف ما هو أبدى وخالد فيما هو دنيوى وموقوت »[٩١] . أو هو فى إيجاز — كما يقول كولردج — « ذلك الجزء الواقعى المواثم للكل الذى يرمز إليه »[٩٢] .

هذه المحاولات الثلاث فى طريق تحديد « الرمز » يمكن اعتبارها محاولات رائدة ، إذ كانت مقدمة لفلسفة الرمز الإيحائية كما قررها الرمزيون ، وكما سنعرض لها فى فصول

(٨٨) السابق ص ٢١١ .

(٨٩) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩ .

(٩٠) وليم يورك تندال : الرمز الادبى ص ٣٨ .

(٩١) السابق ص ٣٩ .

(٩٢) المرجع والصفحة ذاتهما .

قادمة ، ثم هى محاولات ان اختلفت من حيث الصيغة ، فإنها تتفق جميعاً من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التى تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات ، وترى فى الطبيعة رموزاً لحالات النفس الشاعرة .

٢ ــ محاولات حديثة[٩٣] :

ونعنى بها محاولات بدأت منذ مطالع هذا القرن مستهدفة تحديد الرمز بمفهومه الدقيق .

فى سنة ١٩٠١ كتب « بلليزييه G. Pelliesier » يحصر خصائص الرمز فى ثلاث :

١ ــ أنه الطريق لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجدانى بالنسبة للفنان وما هو مادى .

٢ ــ أنه لا يتطلب بالضروة ذهناً على درجة عالية من التجريد .

٣ ــ أنه تلقائى ذاتى ، أساسه أن يتعقب الشاعر العلاقات الخفية بين أفكاره ومشاعره ــ بوصفها عناصر ذاتية ــ من ناحية ، والأشياء بوصفها عناصر موضوعية من ناحية أخرى[٩٤] .

وإذا كان هذا الرأى لا يخرج فى جوهره عما أشار إليه الرواد الثلاثة ــ جوته وكانت وكولردج ــ فلم يكن أحد معاصريه وهو « بينييه Beanier » أكثر توفيقاً حين كتب سنة ١٩٠٢ مقرراً أن الرمز « صورة image تمثل فكرة » لأننا نعلم أن العلاقة بين الصورة والرمز غير مطردة ، فقد يكون كل رمز صورة ، ولكن هذا لا يعنى ــ كما يزعم « بينييه » ــ أن كل صورة تصبح من ثم رمزاً[٩٥] !!

وربما كان اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية فى ٧ مارس سنة ١٩١٨ م، ومناقشتها

---

(٩٣) لا تفوتنا الإشارة إلى ذلك التعريف الذى قدمته دائرة المعارف البريطانية إذ جاء فى طبعتها الرابعة عشرة ، المجلد ٢١ ــ مادة Symbol ما يلى : الرمز عبارة تطلق على شىء مرئى يمثل للذهن شيئاً غير مرئى ، لعلاقة بينهما هى المشابهة .

(٩٤) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 255.

(٩٥) السابق ص ٢٥٤ .

لمفهوم الرمز « Le Symbole » من أهم ما أسميناه بالمحاولات الحديثة . وقد كان المشتركون فى الاجتماع متفقين على أن الرمز « شىء حسى معتبر كإشارة إلى شىء معنوى لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز »[٩٦].

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحاً أن « الرمز » بمعناه الدقيق يتميز بأمرين :

أولاً : أنه يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التى تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان فى عملية الابداع نحصل على الرمز .

ثانياً : أنه لابد من وجود علاقة بين ذينك المستويين ، هذه العلاقة التى تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه : نعنى علاقة المشابهة[٩٧] ، التى لا يقصد بها التماثل فى الملامح الحسية ، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب[٩٨] وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسى فى كليهما analogy ، وهو من هذه الناحية — كما يقرر تندال — على علاقة بالمجاز metaphor ولكنه مجاز شطره غير موضوعى أو محدد ، ونعنى بذلك شطره « الموحى به »[٩٩].

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسى analogy وليس المحاكاة الخاجية imitation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا « يقرر » ولا « يصف » بل « يومىء » و« يوحى » بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحى النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح[١٠٠] ، وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن فى أن الإشارة « تدل » على مشار إليه « محدد » ، أما الرمز « فيومىء » إلى شىء ما ولكنه غير « محدد » ولا « معين »[١٠١] .

---

(٩٦) عدنان الذهبى : سيكولوجية الرمزية . المجلد ٤ العدد ٩ – فبراير سنة ١٩٤٩ ص ٣٦٤ – ٣٦٥ و : سيكولوجية الرمزية . المجلد ٥ العدد ٣ – يناير سنة ١٩٥٠ ص ٢٥٦ – ٢٥٧ .

(٩٧) السابق ص ٢٥٨–٢٥٩ و«قوة التمثيل الباطنة »من تعبيرات« هنرى ديلاكروا "Henri Delacroix"

(٩٨) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٩ .

(٩٩) W.Y. Tindall : The Literary Symbol, p. 12.

(١٠٠) د. هلال : الادب المقارن ط ٣ ص ٣٢٩٨ .

(١٠١) W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 16.

ويمكن القول — بعد هذه الجولة — أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوى كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة فانتهوا « بالرمز » إلى معنى « الإشارة » اللغوية ، وأن من نظروا إليه على المستوى النفسى لم يستطيعوا أن يلمحوا — فيما عدا « يانج » — من الآفاق الرحيبة التى يضمها الرمز غير « اللاشعور » بوصفه منبعا للرموز ، بل إن الرواد الثلاثة « جوته وكانت وكولردج » حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية فى فلسفة علاقة الذات بالكون أكثر مما كانوا يتحدثون عن نظرية فى الإيحاء الفنى(١٠٢) .

وفى اعتقادنا — بعد ملاحظة ما سبق — أن أى تحديد للرمز يجب ألا يهمل المستويين : مستوى الصياغة الفنية والقالب الرمزى ، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الوقع النفسى ، مع أن الفصل بينهما فى الحقيقة فصل تحكمى لأننا نعتبرهما وجهين لشىء واحد وليسا شيئين مختلفين ، وبهذا الاعتبار يصبح الرمز : تركيباً لفظيًّا ، أساسه الايحاء — عن طريق المشابهة — بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير ، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر »(١٠٣) .

ولعل هذا ما لاحظه « هنرى بريمون » حين قرر أن « للقصيدة معنيين : المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر ، والمعنى الذى يفيض أو يستقطر من الأبيات ، وهو المعنى الأهم الذى لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه ، المعنى السرى الذى لا يمكن إيضاحه أو حصره »(١٠٤) . وكلامه هذا يعنى أن الوعى بالرمز يمر بمرحلتين تكادان تتواكبان زمنيًّا :

١ — **مرحلة العطاء المباشر الذى يقدمه الرمز** ، باعتبار أن عناصره مستمدة فى الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر ، أو « الجزء الكدر » من القصيدة .

٢ — **مرحلة تلقى الايحاء الرمزى والاستسلام له** ، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة للواقع

---

(١٠٢) راجع عرضنا لهذه الاتجاهات فى الصفحات السابقة .

(١٠٣) W.Y. Tindal : The Literary Symbol, P. 12.

ثم انظر لمراعاة الجانب الفنى فى الرمز :

ليمان : The Symbolist Aeshetic in France, P. 296.

(١٠٤) نقلا عن : روز غريب . النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، بيروت سنة ١٩٥٢ ص ١٠٧ .

الجامد ، بل هو استكناه له ، وتحطيم لعلاقات الطبيعة ، ومن هنا كانت حركية الرمز وحيويته وإيحاؤه .

يتحدث الشاعر الألمانى الرمزى « رينر ماريا ريلكه » عن الفقراء قائلا : « فى الفقراء صفاء الحجر ، وبراءة الحيوان الأعمى ساعة يولد ، وهم فى بساطتهم المفعمة بالبراءة لا يطلبون أكثر من أن يبقوا كما هم فقراء فى الحقيقة ، ان الفقر كنز عظيم يتفجر من أعماق القلب »[١٠٥] .

فالشاعر — على مستوى الوجه الحقيقى للرمز — يقتطع موضوعه من أرض الواقع فيتحدث — فيما يبدو — عن الفقر وقيمته والفقراء وطهارة أنفسهم ، ولكنه يفجأنا بين الحين والحين بما يحطم العلاقات الطبيعية لهذا الموضوع ، ففى الفقراء صفاء ، ولكنه صفاء الحجر بكل ما يوحيه من نقاء وبرودة وموت ، ثم هم فقراء فى الحقيقة . ترى أهناك فقر ظاهرى وفقر على الحقيقة ؟ . . هنا ندرك أن الشاعر يتحدث عن قلق الروح وتشوفها إلى عالم آخر ، فهذا هو الفقر على الحقيقة ، الفقر الذى لا يضاف إلى الإنسان من خارج ، ولكنه « يتفجر من أعماق القلب » .

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز أن يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى ، فهو ثنائى كما تقول « فلورنس كين »[١٠٦] ، فحين يقول بودلير فى قصيدته « العملاقة » :

« كنت أود أن أعيش بجانب ماردة شابة
كما يعيش القط الملتذ عند قدمى ملكة »

قد يفهم على أنه تعبير عن رغبة التفانى فى المتعة الحسية ، وهو فهم مشروع ، ولكن الوجه الآخر للرمز هو ما توحيه رغبته هذه من توق للهروب إلى تلك العوالم البدائية ، حين كان المحب يعيش كحيوان أليف عند قدمى الحبيبة فى حياة كلها تراخ ولذة ووحشية ، وفى هذا معنى اجتماعى يشف عنه الوجه الحقيقى للرمز ولا يقرره ، بل إن بعضهم ربما لاحظ « أن بودلير يتحسر على وضع القط ، ومثل هذه الملاحظة صائبة » كما يقول سارتر ، وفى

---

(١٠٥) ريلكه . مجموعة شعره ، تعريب الدكتور ممدوح حقى ، دار النهضة العربية . دمشق ص ٤٦ .

(١٠٦) د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للادب — القاهرة : دار المعارف — سنة ١٩٦٣ — ص ٧٥ .

هذه الملاحظة يشف الرمز عن مستوى ثالث وهو المستوى النفسى الذى يوحى بأن الشاعر ما يزال — رغم اكتهاله — صبيا فى عواطفه ورغباته[١٠٧] .

وإذا كنا نقول بأن الرمز يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى ، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز والمرموز ، لأنهما — كما أشرنا سابقا — وجهان لشىء واحد[١٠٨] ، قد يهمنا فيهما الرمز مما أكثر يهمنا المرموز ، فالقالب الرمزى فى النموذج الذى استعرناه من بودلير يعنينا فنيا أكثر مما تعنينا إيحاءاته الاجتماعية والنفسية ، أو بمعنى أدق لا تعنينا تلك الدلالات الاجتماعية والنفسية إلا باعتبارها نتيجة لطاقة الرمز الايحائية ، وفى هذا يكمن الاختلاف بين الرمز والاشارة ، لأن الاشارة لا تعنينا فى ذاتها ، بل بما تدل عليه ، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقاً إلا بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه[١٠٩] .

ولعل هذا هو السبب فى عدم إمكان ترجمة الرمز ونثر كل معطياته . وبعبارة أوضح ليس بالامكان أن نقول عن رمز من الرموز أنه يعنى كذا وكذا فحسب ، وإلا لما كان موحيا .

يقول « تندال » : إن أمر الرمز يماثل تماماً تلك المقولة التى نطقها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بى حاجة إلى أن أفعله »[١١٠] .

ولكى يتحقق الامتزاج التام بين الرمز وما يوحى به ينبغى أن تصفى الصورة التى يعتمد عليها الرمز ، فلقد أشرنا سابقاً إلى أن الرمز يستمد جزئياته من الواقع ولكنه لا يبقيها على واقعيتها ، بل يقوم بتحطيم علاقاتها الطبيعية حتى تغدو فكرة مجردة من أوشاب المادة ، يقول « مالارميه » من قصيدة « البعث » :

« لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن .
الشتاء — فصل الفن الهادىء — الشتاء الضاحى .
ومن جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم .

---

(١٠٧) انظر : سارتر : بودلير : ص ٦١ . ولهذا علاقته بما يسمى فى التحليل النفسى : « مركب أوديب » أى التعلق العاطفى بالأم بعد أن يتجاوز الإنسان طور الطفولة .

(١٠٨) انظر : W.Y. Tindall : The Literary Symbol, P. 11.

(١٠٩) السابق : الصفحة نفسها .

(١١٠) السابق : الصفحة نفسها .

يتمطى العجز فى تثاؤب طويل
إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى .
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .
وأهيم حزنا خلف حلم غامض جميل
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له .
ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار
وأحفر برأسى قبرا الحالمى
وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس »(١١١)

فالشاعر هنا يستمد عناصر الصورة من العالم الواقعى والطبيعى : الربيع والشتاء والشفق والقبر والحقول ... إلخ . ولكن هذه الجزئيات لا تعيش شعريا فى البيئة نفسها التى كانت تحياها فى عالم الواقع ، فالربيع شاحب حزين ، وما هكذا عهدنا الربيع ، وفى داخل جسمه يستشرى العجز حتى لكأنه كائن حى يتنفس ويمتد ، وتحت عظام جمجمته يبرد الشفق الذى تحول فأصبح أبيض ، فيه ما فى الثلج من برودة وجمود ، وحين تخور قوى الشاعر وتضنيه المحاولة يضطر يائساً إلى أن يئد أحلامه الجميلة ، ولكن أين ؟ ! فى قبر يحفره برأسه ! فالشاعر يستمد جزئيات رموزه — كما قلنا — من الخارج ، ولكنه يؤلف بينها فى مناخ من صنعه ، تذوب فيه العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية بها تصبح هذه الصور وقد تخلصت من كثافة المادة وصفت حتى غدت رموزاً لحالات الشاعر النفسية .

فإذا لاحظنا ذلك أمكننا أن ننظر إلى القصيدة السالفة على ضوء جديد ، فالواقع أن الشاعر فيها لا يتحدث عن الشتاء أو الربيع بمعناهما الواقعى ، بل بوصفهما رمزين لحالتين من حالات الذات : **الأولى** : حالة من الهدوء والاشراق تصبح فيها عملية الإبداع الفنى ممكنة ، وللإيحاء بتلك الحالة لجأ الشاعر إلى « الشتاء » باعتباره رمزاً . **الثانية** : حالة من الاستسلام والخمول تسيطر على الشاعر كما يسيطر الدم القاتم ، رمز إليها « بالربيع » الشاحب بكل ما يوحيه من « عجز » يأخذ على النفس مسالكها حتى لتحس بما يشبه فى وقعه

---

(١١١) النص منقول عن : د . مندور : فى الأدب والنقد ط ١ ص ١٢٢ — ١٢٣ ، محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٩ — ٨٠ .

برودة الشفق وصلابة الحديد ، وهذا « العجز » كما يصوره الشاعر « عجز » عن الابداع الفنى قبل كل شيء ،ومن هنا يهيم خلف الأحلام الغامضة — التى كان يولع بها الرمزيون — على أمل أن يستطيع الوصول إليها ولكن هيهات ، فما تلك الأحلام إلا الحقيقة المطلقة التى لا يمكن السيطرة عليها أو التحكم فيها ، ولهذا نجد الشاعر مجهداً يائساً يحفر برأسه قبراً لأحلامه .

فى هذا النموذج تخلصت الصورة من كثافة المادة وعلاقاتها حتى غدت رمزاً ، ولكن الأمر لم يكن على هذا المستوى بالنسبة لكل الرمزيين ، فشعر « بودلير » لم ينج تماماً من « ثنائية » الرمز والمرموز ، ومن هنا يقف بعض شعره على حافة التشبيه لا يتعداه :

« رأسك وايماؤك وروحك

جميلة كالريف الجميل

والضحكة التى على وجهك تشبه النسمة الرقيقة فى سماء صافية »[١١٢]

فعلى أحد طرفى المعادلة يقف جمال الحبيبة ، وعلى طرفها الآخر يقع الريف الجميل والنسمة الرقيقة فى سماء صافية ، وبين الطرفين ينهض حاجز منيع من أدوات التشبيه (الكاف ، تشبه) ، يمنع امتزاج الطرفين بحيث تنبثق منهما تلك الوحدة العميقة التى لمحنا نموذجاً لها فى شعر « مالارميه » .

ويمكن أن نصوغ القضية على النحو المركز التالى فنقول إن الرمز "Symbol" تجريد ، أما الصورة "image" فتجسيد[١١٣] ، ولكن حذار أن نفهم من هذا أن الرمز « اغلاق » و « ألغاز » عمدية ، « إن جمال الرمز قائم — بلاريب — على عمقه وعلى عظمة الفكر فيه ، ولكن الوضوح أيضاً شرط أساسى واجب الوجود ، ملازم للإنتاج ، ولو سلمنا جدلا أن لا عمق بلا رمز ، فلنسلم أيضاً أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح من أركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله »[١١٤] .

---

(١١٢) النص منقول عن : إبراهيم ناجى : بودلير وقصائد من ديوانه « أزهار الشر » القاهرة سنة ١٩٥٤ ص٨٧ ، وانظر كذلك لعدم اهمال « بودلير » إهمالا تاماً للروابط التشبيهية : أنطون كرم : الرمزية ص ٤٦ .

(١١٣) أشار إلى هذا الناقد « ألن تيت » فى دراسته « لاليوت » انظر : ألن تيت : « دراسات فى النقد » ترجمة د . عبد الرحمن ياغى — بيروت سنة ١٩٦١ ص ٧٥

(١١٤) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ ، وقد نقل المؤلف هذه الكلمات عن =

٣ قد يقال : وما الذى يجعلنا – أصلا – نلجأ إلى الرمز تعبيراً وفناً ، ونتنازل عن التعبير المباشر مع ما فيه من وضوح وبساطة ؟ !

وربما كان هذا البحث فى كثير من قضاياه إجابة غير مباشرة عن هذا التساؤل، ومع ذلك يمكن فى ايجاز أن نشير إلى أمرين :

أولاً : صعوبة المعرفة المباشرة، باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها ، فليس أمام الشاعر – والحالة هذه – إلا أن يعرفها معرفة « حدسية » وأن يعبر عنها بنفس الطريقة ، أى بتعبير « حدسى » أساسه الإيحاء [١١٥] .

ثانياً : أن النفس البشرية وحدة متكاملة وأن وسائل الإدراك – وإن تعددت – تتشابه من حيث وحدة الأثر النفسى ، ومن هنا يصبح ممكناً أن نعبر عن أثر معين يدخل فى مجال إحدى الحواس عن طريق استخدام لفظ نستمده من مجال حسى آخر ، فيغدو المرئى مسموعاً ، والمسموع مشموماً ، وهكذا ، مما يخلق جواً إيحائياً بعيد المدى [١١٦] ، وهو ما سنبسط القول فيه بعد قليل .

وإذا كنا فى الفقرة الأولى من هذا التمهيد قد أوجزنا القول فى مفهوم المذهب الأدبى ، وموقف الرمزية من المذاهب الأدبية ، وحددنا فى الفقرة الثانية مفهوم الرمز تحديداً أولياً ستتاح لنا فيما بعد فرصة تعميقه فلسفياً وفنياً ، فإن الوضع الطبيعى أن نشير بعد ذلك – وفى إيجاز – إلى العوامل الايجابية فى نشأة « الرمزية » مذهبا له حدوده التاريخية والجمالية والفنية .

= «برونيتيير» ، والوضوح المطلوب فيها وضوح نسبى يضاد غموض التعبير وإغلاقه وانطفاء إيحائه على نحو ما نجده عند بعض المقلدين من أتباع الرمزية ، ولكنه لايتناقض مع ما فى الرمز من ابهام منشؤه عمق الحالة النفسية المعبر عنها ، وهو ابهام يعتمد المتلقى فى كشفه على الحدس ، ويزول تدريجياً مع التأنى والمعاودة – انظر المرجع المذكور ص ١٤ ، ١٠٣

(١١٥) التعبير بالمعرفة والتعبير الحدسيين مستمد من الأستاذ جورج ديماس . انظر : مجلة علم النفس – يناير سنة ١٩٥٠ ص ٢٧٠ – ٢٧١ .

(١١٦) د . محمد مندور : التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية ، المجلة – أغسطس ١٩٥٨ – ص ٩٩ .

(٣)

أولية الرمزية

أصولها وعواملها

أما الأصول ، فهى تلك الارهاصات المتقدمة تاريخياً ، والتى كانت تحمل فى طواياها بذوراً رمزية تنتظر البيئة والمناخ المواتيين لتتنفس وتحيا . .

ومن بين هذه الأصول «المثالية الأفلاطونية» ، فالرمزية مذهب مثالى، ومن الطبيعى أن تستند إلى نزعة من أقدم النزعات المثالية وهى « الأفلاطونية » التى كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ، ولا ترى فيها غير صور ورموز لعالم المثل : عالم الحق والخير والجمال ، التى هى مقاييس لما يجرى فى منطقة الحس(١١٧) ، بل إن « الفكرة المطلقة » أو « الجمال المحض » كما سنراه عند « مالارميه » يذكرنا إلى حد كبير بما كان يراه أفلاطون ، من أننا لكى نحس بالجمال العميق فى الأشياء يجب أن نقترب من ماهيتها ومثلها بقدر الامكان(١١٨) . ومع ذلك يجب ألا نغفل عن فارق هام بين الافلاطونية والنزعة المثالية الرمزية ، إذ ان الأفلاطونية تنكر الواقع كلية لترتفع فوقه ، بينما ينكر الرمزيون ظواهر الواقع فقط نافذين إلى حقيقة الوحدة العميقة التى تهب فوضاه نظاماً وتنسيقاً، فهم لا يلغون الواقع جملة بل يستبطنونه — إذا صح التعبير .

ويتصل بتأثير المثالية الأفلاطونية فى الرمزية ، تأثير شاعر فرنسى من شعراء القرن السادس عشر هو « موريس ساف Maurice Scéve » استهدف بواسطة « الكيمياء اللفظية »

---

(١١٧) انظر فى مفهوم المثالية الافلاطونية

Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, P. 16.

وكذلك : د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٢٧ ثم لتأثير الافلاطونية فى الرمزية د . محمد مندور . محاضرات فى الأدب ومذاهبه ص ٧٦ .

(١١٨) دنيس هويسمان : علم الجمال « الاستطيقا » ترجمة أميرة حلمى مطر ومراجعة : د . أحمد فؤاد الأهوانى ص ٢٢ ، ٢٣ (الألف كتاب) .

صفاء الفكرة « بعد أن ذوب فى نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية »[١١٩] ، ويبدو أن بعض الرمزيين — وبخاصة « مالارميه و « فاليرى » — كان امتداداً له من هذه الوجهة .

ومن بين الأصول التاريخية للرمزية : ظاهرة الشعر الميتافيزيقى فى انجلترا إبان القرن السابع عشر ، وهو شعر كان يراد به اكتناه الطبيعة ، وتجاوز المستويات السطحية للأشياء ، واصطناع الدهشة أمام حقائق الحياة المألوفة[١٢٠] والتعبير عن ذلك بطريقة مجازية تشبه الطريقة الرمزية ، وتختلف عنها فى أن المجاز الميتافيزيقى كان منطقياً قائماً على علاقات عادية محددة ، على حين أن المجاز الرمزى يعتمد على علاقات غير منطقية ولا محددة ، لأنها فى أساسها ايحائية[١٢١] .

ورغم ذلك لا نستطيع أن ننكر أثر الشعر الميتافيزيقى فى الشعراء الرمزيين وبخاصة « لا فورج » Laforgue الشاعر الرمزى الفرنسى الذى تأثر بالشاعرين الميتافيزيقيين « دون Donne » و« مارفيل Marvell »[١٢٢] ، وكذلك الشاعر الإنجليزى المعاصر ت . س . اليوت الذى كان له فضل توجيه الأنظار إلى « شعراء ما وراء الطبيعة » فى مقالته الموسومة بهذا العنوان ، والذى تأثر إلى حد بعيد بطريقتهم المجازية[١٢٣] .

عوامل فى ميلاد الرمزية :

ونقصد بالعوامل تلك الظروف الثقافية التى مهدت للرمزية وواكبت نشأتها ، وهى ظروف تنتمى فى الغالب إلى بيئة القرن التاسع عشر ، ولا ترجع إلى أصول تاريخية موغلة.

---

(١١٩) فى سنة ١٨٨٢ كتب « تشارلس موريس » يقارن بين « فرلين » و« موريس ساف » مما يدل على وجود أوجه شبه بينهما . انظر : ليمان :
هامش : The Symbolist Aesthetic in France, P. 191.
وكذلك : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٦ و٢٧ .

(١٢٠) انظر : بول دوتان : الأدب الإنجليزى — دار الفكر ١٩٤٨ ص ٩٧ و٩٨ وكذلك ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ١ هامش ص ١٦٣ (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٥٨م) .

(١٢١) انظر : W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 62.

(١٢٢) انظر : . W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 279.

(١٢٣) انظر : لويز بوجان : الأدب الأمريكى فى نصف قرن : الشعر — ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦١) ص ١٢٢ ، وكذلك : م . ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة — ترجمة جميل الحسنى (منشورات المكتبة الأهلية — بيروت سنة ١٩٦٣) ص ١٣٣ .

وهذه العوامل يمكن التمييز فيها بين تيارين : عوامل غير مباشرة ، وهى العوامل التى أملاها المناخ الثقافى العام ، وعوامل مباشرة كان لها فضل التأثير الإيجابى فى نشأة المذهب ، ومنها استمد الرمزيون الأسس العامة للرمزية .

(أ) أما التيار الأول من هذه العوامل — وهى العوامل التى أثرت فى نشأة المذهب تأثيراً غير مباشر — فيمكن ايجازها فى الفلسفة المثالية الألمانية وتأثير « شوبنهور » ، وردود الفعل ضد الوضعية العلمية ، ومدرسة ما قبل « رفائيل » والحركة الجمالية فى انجلترا .

فبالنسبة للفلسفة المثالية الألمانية يمكن القول بأنها لم تذع فى فرنسا إلا عقب الاستجابة الجماهيرية التى لقيتها أعمال فكتور كوزان Victor Cousin وبخاصة محاضراته ما بين سنتى ١٨١٦ — ١٨١٩ ، وقد كان لجهوده فضل تقديم المثالية الألمانية إلى الفرنسيين على نحو أكثر شعبية وظهوراً ، ومن ثم نمت تلك الدراسات التى تتناول أعلام الفلاسفة الجرمان من « كانت » إلى « هيجل » ، وغنى التراث الفرنسى بترجمة أمهات الكتب ذات الصبغة المثالية(١٢٤) .

وقد كان لفلسفة « كانت » بنوع خاص تأثيرها البالغ فى المذهب الرمزى سواء فى أسسه الجمالية العامة أو فلسفته الفنية . وأهم ما أثر به « كانت » فى فلسفة الفن الرمزى ، تفرقته بين الجمال فى ذاته والمنفعة ، فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل فى سوى شكله (١٢٥) ، والجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، « من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثل للغاية » كما يقول ، أما الحكم الجمالى فمرده إلى الذوق ، وهو حكم ذاتى ابتداء ولكنه موضوعى من ناحية افتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق(١٢٦) ، وإذا كان « كانت » قد أثر بأفكاره تلك فى الرمزيين عموماً وبخاصة فى « مالارميه » الذى كان كثيراً ما يشير إلى قراءاته له(١٢٧) فلقد أثر « هيجل »

---

(١٢٤) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 38.

(١٢٥) الأدب المقارن ص ٢٨٥ .

(١٢٦) انظر دنيس هويسمان : علم الجمال ترجمة أميرة حلمى مطر (الألف كتاب) ص ٣٧ — ٣٨ وكذلك د . فؤاد زكريا : فلسفة الفن ، مجلة المجلة العدد ٩٦ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ص ٢٣ — ٢٦ وكذلك د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٨٥ — ٣٨٦ .

(١٢٧) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France P. 43.

فى بعضهم — وان يكن بدرجة أقل — مما يظهر بوضوح فى مؤلفات الرمزى الفرنسى « فلييه دى ليسيل آدم » Villiers de l'sle Adam وفى أشعار « مالارميه » كذلك[١٢٨] .

ولكن أوضح نموذج لتأثر الفلسفة المثالية فى الرمزية يتجلى فى أفكار « شوبنهور » التى اكتسبت شعبية فى الأوساط الفرنسية ابان السنوات الأولى من الجمهورية الثالثة ، بسبب ما تتميز به من تشاؤم عميق كان ملائماً للوضع الاجتماعى والثقافى السائد[١٢٩] .

والفن عند « شوبنهور » (١٧٨٨ — ١٨٦٠) « تأمل الأشياء بصرف النظر عن مبدأ العقل »[١٣٠] ، وهو تأمل روحى خالص من الغاية ، وتلك خاصة الإدراك الجمالى[١٣١] ، ولكى تتهيأ الذات لهذا الإدراك ، لابد من حدوث تغيرات أساسية بها تتخلص من كل مطالب الإرادة ، بحيث يكون نشاطنا الروحى خارجاً عن مجال الإرادة ومصالحها الذاتية ، وبحيث نصل إلى حالة التنزه التى تغدو فيها الذات أداة للتأمل الخالص الذى تتغلغل به فى قلب الأشياء وماهيتها الباطنة[١٣٢] .

ولكن كيف نتخلص من مطالب الإرادة والعالم كله تعبير عنها ؟ [١٣٣] ، هنا يكمن سر ذلك التشاؤم العميق الذى نراه فى فلسفة « شوبنهور »، لأننا ما دمنا خاضعين هذا الخضوع المطلق لجبروت الإرادة ، وما دامت الإرادة هكذا . . . تعبيراً أهوج وقوة عمياء تتطلع إلى أكثر مما تظفر به ، فإنه لا أمل فى الخلاص إلا بالفن الذى يمثل العزاء والراحة معاً ، وبالفنان الذى يعيرنا بصره لكى ننظر به إلى العالم[١٣٤] .

ما طبيعة ذلك الخلاص الذى نتوسل إليه بالفن ؟ إنه « النرفانا » وتضييق رغبات الذات بحيث نصل إلى حالة من السلام الذى يسمو على العقل كله ، حالة من الهدوء

---

(١٢٨) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
(١٢٩) السابق : ص ٣٩ .
(١٣٠) انظر دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٥٠ .
(١٣١) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى ص ٣١٠ .
(١٣٢) د . فؤاد زكريا : نظريات حديثة فى فلسفة الفن « المجلة» ديسمبر ١٩٦٤ ص ٢٨ .
(١٣٣) انظر د . زكى نجيب محمود ، أحمد أمين ، قصة الفلسفة الحديثة جـ٢ ص ٤٢١ و٤٢٥ .
(١٣٤) علم الجمال ص ٥١ .

الروحى الكامل يصل فيها الجمال المطلق إلى مرحلة العدم ، والإرادة إلى مرحلة الإلغاء والإنسان إلى مرحلة الغرق أو الفناء فى ذاته أو النرفانا Nirvânâ [١٣٥] .

ويرجع أساس هذه النظرية عند « شوبنهور » إلى فكرة « الوهم » البوذى التى كانت ترى هدم الإرادة غايتها إيماناً منها بأن ذلك يصل بها إلى مرحلة الزهد المطلق ، الذى تستشرف به « الواحد النهائى » وتسمو عن عالم « الوهم » والخداع . . عالم الكثرة والتعدد . . عالم الواقع [١٣٦] .

وبالإضافة إلى ذلك لا تفوتنا الإشارة إلى الأهمية العظمى التى أضفاها « شوبنهور» على الموسيقى ، فما العالم إلا « موسيقى تجسدت بقدر ما هو ارادة متجسدة »[١٣٧] ، ولا شك أن نظرة كهذه كانت بالغة الأثر فى تقديس الرمزيين للموسيقى ، واستغلال كل طاقات الإيحاء الصوتية — كما سيتضح فيما بعد — .

وإذا كانت الفلسفة المثالية قد استغرقت رواد الرمزية بتأثيرها لدرجة حدت بأحدهم — ريمى دى جورمون Rémy de Gaurmont — إلى القول بأن المثالية هى « سيدة الفلسفات »[١٣٨] ، فإن هذا الإعجاب لم يكن منبت الصلة بروح العصر الذى أخذ ينتقض على الفلسفة الوضعية والإيجابية العلمية . ففيما بين عامى ١٨٣٠ — ١٨٥٠ كانت النزعة الايجابية Positivism قد أكدت حق وقدرة العقل العلمى على إدراك وتفسير الظواهر الكونية [١٣٩] ، وقد تجلى هذا على نحو عملى فيما نشره أوجست كونت Auguste Conte بين عامى ١٨٢٣ — ١٨٤٢ — تحت عنوان « الفلسفة الإيجابية » [١٤٠] — ثم فيما نشره داروين سنة ١٨٥٩ م تحت عنوان « أصل الأنواع » ، وفيه يشرح فكرة التطور بواسطة الانتخاب الطبيعى .

ولكن ما أن حل عام ١٨٧٠ حتى بدأ إيمان الجماهير بالفلسفة الايجابية يهتز حين

---

(١٣٥) المرجع السابق وكذلك قصة الفلسفة الحديثة جـ٢ ص ٤٢١ ، ٤٢٥ .
(١٣٦) المرجع السابق ص ٤٤٨ — ٤٤٩ .
(١٣٧) علم الجمال ص ٥٠ .
(١٣٨) ليمان : الجمال الرمزى فى فرنسا ص ٤٤ .
(١٣٩) ج . ستيوارت : الشعر فى فرنسا وانجلترا ص ١٤٣ .
(١٤٠) قصة الفلسفة الحديثة جـ ٢ ص ٤٦٣ — ٤٦٤ .

تبين أنها تقصر عن التفسير الشمولى للوجود ، وأنها تقف عند سطح الظواهر [١٤١]، ضرورة أن هناك من الخبايا ما يند عن متناول العقل والعلم وهما معراجا هذه الفلسفة .

وتمردا على هذه الايجابية العلمية ظهرت عدة بوادر مهدت للناحية الروحية من الرمزية . . . كان من بينها :

١ ـ « سبنسر H. Spencer » (١٨٢٠ ـ ١٩٠٣) « والمبادىء الأولى » : وهو عنوان كتابه الذى ترجم إلى اللغة الفرنسية سنة ١٨٧١م ، وفيه يقرر « سبنسر » أن كل دراسة تقصد إلى البحث فى حقائق الكون واستقصاء علته لابد أن تنتهى إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزاً ، لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئاً سواء سلك إلى ذلك سبيل الدين أو العلم ، ولا عجب فى هذا لأن العقل بطبيعته مهيأ لادراك الظواهر دون النفاذ إليها ، وحسبه أن يدرك أن وراء هذه القشور حقيقة كامنة ، دون أن يحاول تحليلها أو تعليلها ، ولن يستطيع [١٤٢] . وقد كانت آراء « سبنسر » لحينها رعشة جديدة ، شدت الوجدان الفرنسي إلى « المطلق » و « المجهول » وأضفت على النتاج الأدبى مسحة غيبية يبدو أثرها بوضوح فى المذهب الرمزى .

٢ ـ الانعطاف نحو اللاشعور والحياة الباطنة :

لم يكن رد الفعل ضد الوضعية العلمية قاصراً على رفض القدرة المطلقة للعلم على تفسير الظواهر ـ كما رأينا عند سبنسر ـ بل كان من ناحية أخرى إيماناً بأن حياتنا النفسية ليست شعوراً فقط ، وان خلف الوعى عالماً فسيحاً أكثر فعالية وغنى ، وهو عالم « اللاشعور » أو « اللاوعى » .

ولئن كنا نجد أثارات متفرقة قبل العصر الرمزى تشير إلى اللاشعور وأثره وبخاصة

---

(١٤١) الجمال الرمزى ص ٤٤ .

(١٤٢) د . زكى نجيب محمود ، أحمد أمين ـ قصة الفلسفة الحديثة جـ٢ ص ٤٧٦ ـ ٤٧٩ .

وانظر كذلك : P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P, 139.

= J. Stewart, Poetry in France and England, P. 194.

و : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٤ ـ ١٥ ، الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٧٣ .

عند « شاتوبريان » الرومانتيكى الفرنسى [١٤٣] و « شوبنهور » الذى كان يقول : « إن اللاشعور هو الحالة الأولية والطبيعية لسائر الأشياء » [١٤٤] ، فإن الأثر الأكبر فى تنبيه الرمزيين إلى هذا القطاع من حياتنا الباطنة يعود إلى الباحث الألمانى « ادوارد فون هارتمن » وكتابه « فلسفة اللاوعى » الذى ترجم إلى الفرنسية سنة ١٨٧٧ م [١٤٥]. ومنذ ذلك الحين بدأت الصورة السلبية الكاملة لرجل عصر النهضة « تتحطم إلى أجزاء ، كما أن ثقل الفكر المادى والوضعى بدأ يخف عبئه ، وإن ضعفاً انسانياً جديداً بدأ يتكشف شيئاً فشيئاً إلى جانب منابع جديدة غامضة للقوة الإنسانية » على حد تعبير لويز بوجان [١٤٦]

ومنذ « فرويد » أخذت الدراسات المعتمدة على التحليل النفسى والكشف عن قيم اللاشعور ، بزمام توجيه الأدباء والنقاد بشكل أكثر منهجية وعمقاً إلى ذلك الصقع المجهول من أعماق النفس البشرية [١٤٧] .

ويتصل بأثر « اللاوعى » اكتشاف بعض الأدباء الفرنسيين سنة ١٨٨٦م « للقصة الروسية » وما تكشف عنه من جوانب إنسانية ونفسية ، وفيها أحس الفرنسيون ذلك الانعطاف العميق نحو الحياة الباطنة ، والشعور بالآلام الانسانية ، والقلق أمام سر القدر المحتوم [١٤٨] ، وهو ما نجده فى أدب كل من « ترجنيف » و « تشيكوف » و « دستويفسكى » ، الذى تتميز قصصه بأبطال يقعون ضحايا للتمزق النفسى ، وانفصام الشخصية ، مما يبدو بوضوح فى قصته « الجريمة والعقاب » "Crime and Punishment" [١٤٩] .

٣ ــ ومظهر ثالث من مظاهر التمرد ضد النزعة العلمية والفلسفة الوضعية تمثل فى « الحركة الروحية » التى جنحت بالكثيرين من الدارسين إلى العقائد الدينية القديمة ، عقائد ايزيس وأوزوريس وبوذا وزرداشت [١٥٠] ، وقد بدأت هذه الحركة فى ألمانيا خلال

---

(١٤٣) انظر علم الجمال ص ٩٢ .
(١٤٤) قصة الفلسفة الحديثة جـ٢ ص ٤١١ .
(١٤٥) مارتينو : البرناسية والرمزية ص ١٣٩ .
(١٤٦) لويز بوجان : « الشعر » ترجمة سلمى الجيوسى ص ٢٠ .
(١٤٧) انظر فى هذا : الأستاذ عمر الدسوقى ــ المسرحية ص ٢٧٣ ــ ٢٧٤ وكذلك ستانلى هايمن : النقد الأدبى جـ١ ص ٢٥٨ وما بعدها .
(١٤٨) لانسون : تاريخ الادب الفرنسى ــ ترجمة د . محمود قاسم جـ٢ ص ٤٥٩ .
(١٤٩) W.V. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 189.
(١٥٠) مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون ــ ترجمة فؤاد دواره ــ مجلة المجلة ــ أغسطس ١٩٦٣ ص ٥١ .

القرن الثامن عشر ، ثم اتخذت صورة منهجية منظمة خلال القرن التاسع عشر ، وتركزت جهودها بصفة خاصة فى ترجمة الثقافة الهندية بما فيها من إشعاع روحى غامض استطاعت به أن تؤثر فى الفكر الأوروبى إبان ظهور الرمزية ، ولعل نظرية « الوهم » البوذى و« النرفانا » التى كانت عصب التفكير الفلسفى عند شوبنهور ، نموذج طيب لهذا التأثير فى الفلسفة الألمانية المثالية ، ثم فى المذهب الرمزى عن طريقها[١٥١] .

وبعد أن أشرنا إلى تأثير الفلسفة المثالية ، ورد الفعل ضد النزعة العلمية ، بوصفهما عاملين غير مباشرين فى نشأة الرمزية ، ننبه إلى عامل ثالث لا يقل أهمية عن هذين العاملين . . . ونعنى بذلك :

تأثير الأدب الإنجليزى ممثلا فى « حركة ما قبل رفائيل » والاتجاه الجمالى : وهما وجهان لتيار واحد أساسه الابتعاد بالفن عن قضايا الأخلاق والسياسة والمجتمع ، تلك القضايا التى سيطرت على حياة النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ذلك أن الانقلاب الصناعى الذى هز انجلترا فى أوائل القرن الماضى قد أدى بالتدريج إلى إحلال الآلة محل الإنسان فى كثير من الأعمال ، كما صبغ الحياة نفسها بصبغة آلية أصبح معها الإنسان خادماً لأدوات الإنتاج بدل أن كان سيدها ، وتضاءل تبعاً لذلك إحساسه بفرديته[١٥٢] ، هذا الإحساس الذى كانت تباشير العصر العلمى قد أكدته بظهور الحركة الرومانسية ، غير أنها لم تلبث أن أهدرته حين نسيت أن التقدم الصناعى إنما هو من أجل الإنسان وليس فوقه ، مما حدا ببعض الشعراء إلى رفض الواقع الجديد رفضاً تتعدد أشكاله وتتفق بواعثه .

فإذا أضفنا إلى ذلك شعور الضيق العميق الذى كانت تحسه الارستقراطية المنقرضة ، ازاء البرجوازية النامية ، وما كانت تستشعره من حنين إلى أمجادها السابقة . . استطعنا أن نفسر هذا التيار الذى اتخذ فى أحد وجهيه شكل الرجعة إلى الفن الاقطاعى فى العصور الوسطى ، والثورة على الفن الأوروبى الوثنى الذى استحدثته حركة الإحياء ، والعودة إلى الفن المسيحى الكاثوليكى الذى كان يسبق فن « رفائيل »[١٥٣] .

وإذا كان « رسكن Ruskin » يمثل فى هذا « التيار » نزعة الهرب من اهتمامات العصر

---

(١٥١) انظر : أنطون كرم : الرمزية والادب العربى الحديث ص ١٦ — ١٨ .

(١٥٢) انظر : د . رشاد رشدى : فى الشعر الأنجليزى (القاهرة ط ١ سنة ١٩٥٦ م ص٢٢ — ٢٥) .

(١٥٣) انظر : د . لويس عوض : فى الأدب الأنجليزى الحديث ص ٧١ — ٧٣ .

باللجوء إلى الماضى ، فإن بعض اعلامه فضلوا أن ينحنوا على فنهم لائذين به من مادية المجتمع الجديد ، وقد تمثل هذا الاتجاه فى الشاعر د . ج . روزيتى D.G. Rossetti الذى تميز بنزعة صوفية رمزية تحاول الاتصال بالمجهول عن طريق الحواس(١٥٤) ، ووالتر بيتر W. Pater وتلميذه أوسكار وايلد O. Wilde — وجميعهم كانوا يحسون بعمق أن عنصر « الجمال » هو محور حياتهم ، وهو الذى يهبها كل ما لها من معنى وقيمة . وقد كانوا بهذا تياراً يناظر التيار الرمزى فى فرنسا ويرفده ببعض آثاره ، وإن لم يصلوا إلى ما وصل إليه الفرنسيون من صفاء الرؤيا وشفافيتها ودقة النظرية ومنهجيتها(١٥٥) .

* * *

على أن ما أشرنا إليه حتى الآن لا يعدو أن يكون عوامل غير مباشرة هيأت لبذور الرمزية أن تنمو وتتنفس ، وقد كان بجوارها عوامل أخرى باشرت ميلاد « المذهب » ووهبته دماً جديداً ظهر أثره فى نتاج الرمزيين ، وهى روافد أكثر انتماء إلى طبيعة العمل الأدبى ، بينما كانت الطائفة الأولى من العوامل راجعة إلى المناخ الثقافى العام .

(ب) عوامل مباشرة فى نشأة الرمزية :

وأولها : ترجمة « ادجار آلان بو "Edgar Allan Poe" ، وهو كاتب وشاعر أمريكى (١٨٠٩ — ١٨٤٩م) كان عظيم الأثر فى الأدب الفرنسى سواء بذلك الجو الغريب الذى يطبع قصصه وأشعاره ، أو بنظريته الرائدة فى فلسفة العمل الفنى(١٥٦) .

وقد كان لبودلير فضل تقديم أدبه إلى القارئ الفرنسى ، حين ترجمه إلى الفرنسية سنة ١٨٤٨ م ، مما أدى إلى ذيوع تأثيره على نطاق واسع ، وبخاصة فى جمهرة الشعراء الناشئين ، إذ وجدوا فى أدبه ذى الطابع العجيب تعبيراً عن ذواتهم الطامحة إلى ثورة فنية خلاقة . يقول بودلير (١٨٢١ — ١٨٦٧م) فى رسالة إلى صديق له : « أتعرف لماذا ترجمت فى صبر ودأب ما كتبه ادجار آلان بو ؟ لأنه كان يشبهنى . ففى أول مرة تصفحت فيها كتابا من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فتنتى وروعتى . ولم أعثر فيه على الموضوعات التى كنت أحلم بها فحسب ، ولكنى وجدت فيه كذلك ،

---

(١٥٤) فى الأدب الانجليزى الحديث ص ٧٥ — ٧٦ .

(١٥٥) Bowra. The Heritage of Symbolism, P. 3-4.

(١٥٦) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 138.

الجمل التي كانت تراود أفكاري وكان له السبق إلى كتابتها قبلى بعشرين عاماً »[١٥٧] .

ولم يقف الأمر ببودلير عند حد ترجمة « بو » بل لقد سمح لتأثيره أن ينضح على « كل سطر من سطور ديوانه أزهار الشر » كما يحدثنا « ليمان » – مؤرخ الجمال الرمزي[١٥٨] – ، كما استفاد بأفكاره فى فلسفة العمل الفنى وبنى عليها بعد أن صهرها فى نسيج جديد أكثر خصوصية وابتكاراً[١٥٩] .

والحق أن « بو » لم يؤثر فى « بودلير » وحده ، « فملارميه » قد ترجم ديوان شعره وتمثله ، كما أن نزوعه إلى فوضى الحواس كان أساساً للرؤى البصرية وتراسل المدركات عند رائد من رواد الرمزية هو « آرثر رامبو » كما سيتضح فيما بعد . بيد أن اعجاب الرمزيين لم يتركز على شيء من آثار « بو » قدر ما تركز على فلسفته فى الخلق الفنى ممثلة فى مبدئه الشعرى The Poetic pirnciple الذى بسطه فى محاضرة ألقاها تحت هذا العنوان سنة ١٨٤٨ ، وفيها يقسم قوى النفس إلى ثلاث : العقل والضمير والنفس ، فالعقل موضوعه الصدق ، والضمير موضوعه الواجب ، أما النفس فمعنية بالجمال ، وعنها يصدر الشعر[١٦٠] ، وهو « الخلق الجميل الموقع » الموحى عن طريق الموسيقى بما يستعصى على التعبير[١٦١] .

ولا فرق عند « بو » بين « الشيء والفكرة » ، ومن هنا تختلط فى شعره الحقيقة بالخيال ، ويغلفه جو ضبابى من الاحلام تجوبه أشباح ومخلوقات غريبة هى أشكال رمزية لما كان يسطر عليه من سوداوية ورعب وتوق إلى المجهول .. يقول فى قصيدته « إلى هيلين :

ما أجملك وأنت من وراء النافذة

وأنا أراك واقفة كالتمثال

وأنت تحملين الفانوس الذهبى

---

(١٥٧) النص عن : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٠٩ .

(١٥٨) A.G. Lehman, The Symbolist Aesthetic in France P. 139.

(١٥٩) J. Stwart, Poetry in France and England, P. 140.

(١٦٠) د . احسان عباس : فن الشعر ص ٦١ .

(١٦١) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣١٢ .

آه . . أيتها الروح المجسمة من بلاد
هى الأرض المقدسة[١٦٢] .

ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن « هيلين » هذه أكثر من أن تكون كائناً مادياً حقيقياً وحسب ، ان « التمثال » هنا يوحى بذلك الجمال الشكلى الذى كان ينشده « بو » ، أما « الفانوس الذهبى » فليس إلا الضوء الهادى إلى تلك « الأرض المقدسة » : أرض المجهول .

ولا نريد أن نخرج بالاستطراد[١٦٣] عن حدود هذا البحث ، يكفى أن نعلم أن أثر « بو » فى النظرية الرمزية يرتد إلى مفهوم الشعر عنده ، ثم إلى عنايته بإيحاء العمل الشعرى موسيقياً وصوتياً ، واهتمامه — لذلك — ببنية القصيدة واعتباراتها الفنية كالإيقاع ، والكلمات والتراكيب ، والرموز . . والصور ، وفى كلمة واحدة : كل ما يتصل بالشكل الشعرى . ولعل هذا سبب ما يبدو فى شعره من غموض ، وما يبدو فى قصصه من مناخات غريبة أثارت إعجاب آباء الرمزية فيما بعد[١٦٤] .

وقد واكب اكتشاف الرمزيين « لبو » عامل آخر كان له أثره المباشر فى النظرية الرمزية . . ونعنى :

موسيقى « فاجنر R. Wanger » (١٨١٣ — ١٨٨٣م) :

وهى موسيقى يعانيها مستمعها كما يعانيها مبدعها ، وتجمع بين الصوت الإنسانى والآلة ، للحصول على قمة الاكتمال الموسيقى ، وتوحى بتآلفها وتقابلها ومرجعاتها وتحولاتها بأكثر المعانى صفاء وتجريداً ، مستمدة من قوالب الأسطورة ما به تتحول إلى تعبير رمزى[١٦٥] .

---

(١٦٢) النص منقول عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٧٥ .

(١٦٣) للتوسع فى « المبدأ الشعرى» عند « بو» : انظر : أنطون كرم : الرمزية ص ٢٣ وما بعدها .

(١٦٤) يمكن ملاحظة اهتمام « بو » ببناء العمل الفنى فيما كتبه تحت عنوان « فلسفة التأليف » ، كما يمكن ملاحظة اهتمامه بعملية « الخلق الشعرى » فيما كتبه بعنوان « بناء القصيدة » أنظر

A.G. Lehmann, The Symbolist Aeshetic in France, PP. 137 - 138.

(١٦٥) سعد مكاوى : أفول الآلهة : مقال بمجلة الكاتب مايو ١٩٦١ ص ١٦٧ — ١٦٨ ، ١٧١ — ١٧٢ .

ويبدو أن « فاجنر » قد تأثر فى موسيقاه ببعض المصادر التى استمد منها الرمزيون، فقد قرأ « شوبنهور » وألم بالثقافة البوذية ، واستقى منها فنيا[١٦٦] ، ولعل هذا كان سبب ذلك التجاوب العميق الذى أحس به الرمزيون تجاه موسيقاه .

وقد تجلى هذا التجاوب فيما كتبه بودلير سنة ١٨٦١م ، يحتفى بعبقرية « فاجنر » ويشيد باحدى أوبراته ، ثم فى البناء الفنى لشعر « مالارميه » الذى كان يرى فى موسيقى « فاجنر » « قمة المطلق الرهيبة »[١٦٧] .

ولقد بدا ذلك الاتجاه — لاستغلال الموسيقى شعريا — محاولة من الشعر لاسترداد ما كانت الموسيقى قد « سلبته منه » ، كما كان من ناحية أخرى رد فعل لتلك الصياغة الرخامية والنحت الكلامى الاملس الذى كان هم البرناسيين[١٦٨] .

ومن هنا انصرف الرمزيون إلى موسيقى « فاجنر » يحتذونها ، ويحاكون بالتركيب الشعرى طاقتها التعبيرية والإيحائية أملا فى التغلب على ما أسماه فاليرى « فقر المصادر اللغوية[١٦٩] » .

* * *

هذا تحليل موجز للظروف الموضوعية التى أحاطت بالرمزية : للأصول البعيدة التى استندت إليها ، ثم للعوامل التى مهدت لها أو غذتها ، وهى ظروف ثقافية لم تكن لتستطيع وحدها أن تخلق مذهباً أدبيًّا ، فخلفها ومعها قانون العبقرية الخلاقة بكل مقدرته على الحركة والابتكار .

وهو ما سنعرض له فى الباب التالى .

* * *

---

(١٦٦) المرجع السابق ص ١٨١ ، ١٨٤ .

(١٦٧) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8.

(١٦٨) د . احسان عباس : فن الشعر ص ٦٥ .

(١٦٩) المرجع السابق ص ٦٦ .

البَابُ الأولُ

الرمزية مذهباً

الفصل الأول

المناخ الاجتماعى والوجود المذهبى

البيئة الرمزية :

فى اعتقاد بعض الباحثين[1] أن السيطرة الروحية للغة والأدب الفرنسيين ترجع أساساً إلى ما كانت تتمتع به « فرنسا » من نفوذ سياسى ، ثم إلى ثراء أدبها وما فى لغتها من جاذبية ومنطق ووضوح ، بالإضافة إلى الطابع الاجتماعى الفرنسى وما يتميز به من ذوق ولباقة واعتدال .

ونعتقد من جانبنا أن هذه الخصائص الاجتماعية ليست شروطاً حتمية تفسرها طبيعة الجنس ذاته ، إذ لم يعد لخرافة امتياز الجنس وجود ، وإنما هى انعكاسات يسوغها منطق البيئة والحدث الاجتماعى ، وفيهما — وليس فى أى شىء آخر — ينبغى أن يلتمس التعليل .

ما هى — إذن — طبيعة هذه المناخات المكانية والزمانية فى فترة بزوغ الرمزية ؟

يرى بعض الدارسين ان اشراق البيئة الفرنسية أكسب الإنسان الفرنسى وضوح الرؤية ونصاعة الحجة ورشاقة العبارة ، وأن هذه الخصائص قد هيأت « لفرنسا » مقام الريادة فى الأدب الكلاسيكى ، على حين أن البيئة الانجليزية بيئة ضبابية معتمة تدعو الفرد إلى الانطواء والسوداوية ، ومن هنا يكثر تفكيره فى الطبيعة والمصير والله ، وما إلى ذلك من قضايا شمولية جعلت لانجلترا مقام الطليعة فى الأدب الرومانتيكى ، والشعر منه بخاصة[2] .

---

(١) ريفارول Rivarel الفائز بجائزة أكاديمية « برلين » لأحسن بحث فى سبب عالمية اللغة الفرنسية .
انظر : لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ٢ : ترجمة د . محمود قاسم ص ١٦٦ .

(٢) انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٣ ص ١٧٦ .
فى الأدب الحديث جـ٢ (ط ٤ دار الفكر العربى — القاهرة) ص ٢٧٧ — ٢٨٠ .

ونحن لا نستطيع أن ننكر أثر البيئة المكانية فى النتاج الأدبى ، شريطة ألا يكون هذا الأثر هو التفسير الوحيد الذى نقدمه للظاهرة الأدبية ، لأنه – مهما كان خطره – أثر تفسيرى يتجلى فى تصوير معطيات البيئة من مشاهد ومناظر ، وذاتى يتراءى فى بعض النواحى النفسية(٢) كالسوداوية فى المزاج الانجليزى انعكاساً لضبابية البيئة . . ولكن تبقى بعد ذلك عبقرية الكاتب بكل ما فيها من تفرد واستقلال ، وأصالته بما تتمثله طبيعته الفنية من مؤثرات خارجية تتيحها وسائل العصر ، ثم المحيط الاجتماعى والجمهور الذى قد يجاريه الكاتب فيرضى ميوله ، وقد يتعالى عليها فيتوجه فيما يبدعه إلى الخاصة من الناس .

ولعل ج . ستيوارت J. Stewart كان يلحظ القضية من طرفيها حين أشار إلى أن الرمزية « دم غريب تسرب إلى التراث الفرنسى » لما فيها من غموض يأباه وضوح المنطق الفرنسى واعتداله ، ولكنه لا ينسى فى الوقت ذاته الروافد الاجنبية التى أسهمت فى خلق التيار الرمزى ، فيعقب بأن الاحساس « بالحلم » و « العجيب » أتى – فى المقام الأول– من الخارج(٣) .

هذا فيما يتعلق بآثار البيئة المكانية للمذهب الرمزى ، وهى آثار لا تفسر وحدها – كما قررنا – كل شىء ، فما زال هناك الواقع الاجتماعى ، وضغط الاحداث السياسية بكل ما تتركه فى نفس الكاتب والشاعر من انطباعات ايجابية أو سلبية .

ويأتى فى مقدمة هذه المؤثرات ، تغير مراكز السلطة فى المجتمع الجديد نتيجة سيطرة الطبقة الوسطى (البرجوازية) على مقدرات الأمور ، فقد كان القرن الثامن عشر قرن المخاض العظيم بالنسبة للبلدان الأوربية ، إذ اقترنت فيه الثورة الصناعية بالثورة السياسية والفكرية ، وحملت الطبقة البرجوازية عبء الريادة فى الميدانين معاً(٣م)، مما هيأ – أولا – لنمو الشخصية الفردية ، ضرورة ان الفكر البرجوازى فكر فردى تتحكم فيه

(٢م) انظر مقالا للدكتور محمد غنيمى هلال : الكاتب بين الفن والجمهور – مجلة الكاتب – فبراير سنة ١٩٦٢ ص ٢٥ .

(٣) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 155.

(٣م) انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ص ٢٣٢ .

وكذلك : د . محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٨ .

المصلحة الذاتية قبل أية غاية أخرى ، و – ثانياً – لابداع فن فردى كان الأدب الرومانتيكى ثم النظرية الرمزية من أهم مظاهره[٤] .

فإذا أخذنا بعين الاعتبار ما يتعرض له الفن الفردى فى بيئة يتزايد تقدمها العلمى والصناعى – من جفاف وقسوة منشؤهما النظر إليه بوصفه نوعا من الترف العقلى غير المنتج ، علمنا أن سيطرة البرجوازية أسهمت فى وجود المذهب الرمزى بتنميتها – أولا – للجانب الفردى ، ثم بما خلقته – ثانياً – من جفوة بينه وبين الجمهور ، وهى جفوة تدفع الفنان إلى مزيد من الذاتية والانطواء . وقريب من هذا ما أشار إليه « ب . ابراهام » من أن الفن الفردى أو ما يدعوه الفن للفن تعبير عن حالة من الرفض المتبادل بين الفنان والمجتمع ، ينظر فيها الناس إلى المبدعين وكأنهم « سحرة لا فائدة منهم أو طفيليات أو كائنات لطيفة تصلح للزينة »[٥] .

ومظهر آخر اقترن « بالثورة البرجوازية » ، ذلك أن تحول المجتمعات الغربية إلى مجتمعات صناعية ، وتحول العامل – وهو قوام المجتمع من الناحية التشكيلية – من عامل زراعى إلى عامل صناعى ، وتحول أصحاب الحرف اليدوية إلى عمال فى المصانع الكبرى . . كل هذا أفضى إلى نظرية فى العمل مؤداها أنه حيثما وجد الاستمتاع لا وجود للعمل ، لأن العمل معناه التعب ، إنما توجد الراحة أو يوجد النشاط المبذول بغير اكتراث ، أو يوجد الفرار من شقاء الحياة ، ومن هنا ظهرت المذاهب الفنية ذات النزعة الهروبية ملاذا من آلية العصر[٦] ، وهو ما نجد تأكيداً له فيما نقله « رينيه دوميك » فى شرح نظرية الشعر الرمزى إذ يقول :

إن الإنسان المعاصر مخلوق استنفدت طاقته العصبية وأنهك خياله . وحين يقرأ كتابا أو قصيدة فإنه يزدردها ثم يتقيؤها دون هضم ، ومرد ذلك إلى أنه استنفد حياته فأصبح عاجزاً ممزقاً ، ولم يعد التفكير متعة فى نظره بل عملا شاقاً مرهقاً . . ونحن نريد أن نعامله

---

(٤) انظر : د . لويس عوض : فى الادب الإنجليزى الحديث (الأنجلو – القاهرة سنة ١٩٥٠م) ص ٢٣ .

(٥) انظر المظاهر الثلاثة التى أجمل فيها « ب . ابراهام » علاقة الفن بالمجتمع فى : دنيس هويسمان : علم الجمال : ترجمة أميرة مطر ص ١٠٣ – ١٠٤ .

(٦) انظر : د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة (دار المعارف سنة ١٩٥١م) ص ٤٤ – ٤٥ .

على أنه مشوه لا يستطيع أن يمضغ أو يزدرد ، نريد أن نقدم له تغذية صناعية . . بحيث « يتشرب عصير الأفكار كما يتشرب البلل فى الحمام »[٧] .

وقد توجت جهود الطبقة البرجوازية من أجل التحرر والسلطة بقيام الثورة الفرنسية التى كان تأثيرها فى الآداب الأوربية عميقاً بما أوحته من أفكار جديدة فى علاقة الأدب بالمجتمع ، حتى لقد رأى الكتاب فى « باريس » الثائرة « عاصمة العالم »[٨] ، بالإضافة إلى ما قررته من مبادىء إنسانية وسياسية أصبح فيها الشعب مصدر السلطات ومطلق السيادة ، وهى مبادىء كان أساسها الاعتقاد بصلاح الطبيعة البشرية اعتقاداً أصبح منبع المحن القاسية التى زلزلت — فيما بعد — ثقة الناس بقيم الثورة الوليدة[٩] .

وكانت « ووترلو » الفصل الختامى من فصول ذلك الصراع الذى دار بين قوى الثورة المنتصرة وجحافل الأعداء المتربصة (سنة ١٨١٥) . . وهى نهاية لا تهمنا فى ذاتها بقدر ما تهمنا فى انعكاسها على تلك النفوس الحساسة من أدباء ذلك العهد، إذ خلقت رد فعل من الانطواء والتشاؤم والتوقع يصوره « الفريد دى موسيه » فى « اعترافاته » بقوله :

توزعت الشبان الذين عاصروا ذلك العهد ثلاثة عناصر ، فمن خلفهم ماض قضى عليه قضاء أبديًّا ولكنه لا يزال يرتجف فى أنقاضه مع جميع الأفكار العتيقة لعهد السلطة المطلقة — وأمامهم فجر مقبل غير محدود الأفق تنبعث منه الأضواء الأولى للمستقبل . وبين هذين العالمين : ما يشبه المحيط الذى يفصل القارة القديمة (أوربا) من أمريكا الفتية . . غامض متردد لا يدرى له كنه . . بحر متلاطم الأمواج ملىء بحطام السفن . . يتمثل فى العصر الحاضر الذى يفصل ما بين الماضى والمستقبل ، ليس بواحد منهما ، ولكنه يشبههما كليهما حيث لا يدرى المرء فى كل خطوة أيمشى على زرع أم على حطام »[١٠].

---

(٧) نقلا عن : مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون — مجلة « المجلة » أغسطس سنة ١٩٦٣ ص ٥٣ .

(٨) د . محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ١٩ — ٢٠ .

(٩) هـ . أ . ل . فشر : تاريخ أوربا فى العصر الحديث : تعريب : أحمد نجيب هاشم . وديع الضبع (دار المعارف — ط ٣) ص ١٦ .

(١٠) د . محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٢٠ — ٢١ .
وانظر ترجمة أخرى للنص نفسه فى : د . مندور : محاضرات فى الادب ومذاهبه ص ٤١ — ٤٣ .

وكان على هذا العهد أن يواجه مرة أخرى تيارين قويين : أحدهما تيار يتغنى بمجد الماضى كما تحقق على يد الامبراطور الكبير « نابليون » . . وكان هذا التيار أدبيا تمثل فى أغانى بيرنجيه Beranger وقصائد فكتور هوجو Victor Hugo، وثانيهما تيار جمهورى اشتراكى استهدف تنظيم المجتمع على أساس اقتصادى . . تزعمه سان سيمون Saint Simon ، وكانت الغلبة للتيار الأول فعادت الامبراطورية مرة أخرى باعتلاء نابليون الثالث عرش فرنسا منذ بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر[١٢] . ولكن كل هذه التموجات فى المجتمع الفرنسى لم تهزه بمثل ما هزته تلك الحروب التى دارت رحاها فى عهد « لويس نابليون » والتى كانت آخر حلقاتها تلك الحرب المعروفة بحرب « السبعين » التى نشبت بين فرنسا وبروسيا سنة ١٨٧٠ واندحرت فيها فرنسا ، حيث سلخ منها الالزاس ، واللورين ، وفر نابليون الثالث ، وانهارت الامبراطورية انهياراً يذكرنا بنهاية نابليون الأول فى تطوراته ، بل وفى نتائجه وأثره فى وجدان الشعب الفرنسى بعامة ، ووجدانه الفنى بخاصة[١٣] . فمثلما أدى انهيار نابليون الأكبر إلى حركة انطواء رومانسى ، أحدثت هزيمة « السبعين » تياراً رمزياً مثالياً يرى فى الفن كل آماله التى خابت على مستوى الواقع القومى[١٤] .

ومن كل هذه الأطوار القومية يبدو المناخ السياسى مهيأ بطبيعته لنشأة مذهب كالرمزية ، فقد كان انتشار الفكرة الاشتراكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر مناسباً لظهور ما أسماه « مارتينو» بالفن النافع ، وفى عام ١٨٥٠م «كان رد الفعل البونابرتى فى صالح « الفن للفن » بصورة غير مباشرة »[١٥] ، وهو يقصد بالفن للفن كل نزعة توجه اهتمامها إلى الجمال الفنى مجرداً عن أية غاية خلقية واجتماعية .

---

(١١) فشر : تاريخ أوروبا فى العصر الحديث ص ١٣٥ .

(١٢) اعتمدنا فى هذا العرض التاريخى على مرجع « فشر» السابق الذكر – انظر ص ١٦٤ – ١٦٧ .

(١٣) المرجع السابق ص ٣٠٣ وما بعدها .

(١٤) وهو ما يقرره جوركى إذ يقول : لو كان فى « باريس » متاريس فى العقد التاسع لكان من المحتمل جداً ألا يبقى منحل واحد فى العقد التالى .

ويقصد بالمتاريس حركة الثورة التى ابتلعتها الأمبراطورية العائدة ، كما يقصد بالمنحلين الشباب الرمزى : انظر : جوركى : بول فرلين والانحلاليون – المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ .

(١٥) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, 5 édition, Paris, 1938, P. 213.

وقريب من هذا ما ذكره « سارتر » فى كتابه عن « بودلير » حين لاحظ أن هذا الأخير لم يجد من راحة إلا بدءا من عام ١٨٥٢ م عندما أصبح التقدم بدوره حلما ميتا بالماضى . . لقد استطاع أن يعيش حياة آسنة هادئة فى مجتمع الامبراطورية المتعثر المتحشرج[١٦] ، إذ كانت« برجوازية « لوى فيليب» تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم »[١٧] .

وإذن فقد كانت الحركة الرمزية تعبيراً عن الرفض غير المباشر للواقع السياسى والاجتماعى فى بدايات النصف الثانى من القرن التاسع عشر . . وهو رفض كان يأخذ صوراً تختلف أزياؤها وتتفق جواهرها ، فحينا كان يصل إلى حد الهجاء الصريح للقيم الاجتماعية السائدة :

وعما قليل ستدق الساعة المقدرة
فى كتاب الغيب ، التى يحين فيها للحظوظ .
ويحين للفضيلة ، وقد أصبحت
بمثابة حليلتك العذراء
ويحين للندم ، « ياله من ملجأ أخير »
يحين لها جميعاً فى هذه الساعة ، أن
تهتف بك : مت أيها الجبان المسكين
فقد أفلتت منك الفرصة ، ولات حين مناص »[١٨]

(بودلير : أزهار الشر)

وحينا آخر كان يتخذ شكل التمرد الحاسم ضد كل قانون حتى ليصرخ رائدهم « مالارميه » فى وجه « موريس باريس » ان « لا قانون »[١٩] ، والغاء القانون هنا عمل ذو

---

(١٦) يقصد امبراطورية نابليون الثالث التى جاءت فى أعقاب ثورة سنة ١٨٤٨م — انظر : سارتر : بودلير — ترجمة جورج طرابيشى — دار الآداب — بيروت ط ١ ص ١٨٤ .

(١٧) المرجع السابق ص ١٤٦ .

(١٨) نقلا عن : مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون — ترجمة فؤاد دواره — المجلة — أغسطس سنة ١٩٦٣ ص ٥٠ .

(١٩) انظر نماذج لهذا التمرد حتى فى أزيائهم الشاذة : المرجع السابق ص ٥١ — ٥٢ وكذلك : مقدمة أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ١٤ .

دلالة نفسية مرضية يطلق عليها علماء النفس اسم « الخلفة » ويعرفها « لورنس شافر » بأنها : « انسحاب مسرف فى الشدة دون نغمة انفعالية قوية »[٢٠] . . وهو لا يقصد بالانسحاب سوى العزلة الاجتماعية التى نجد نموذجاً لها فى الظاهرة الرمزية .

ويرد « مكسيم جوركى » هذا التمرد الرمزى إلى سبب مرضى ، ولكنه يفسره بالحساسية المفرطة التى كان يتمتع بها الرمزيون ، فحين كانوا « يرون ما يجرى حولهم لم يكن يسعهم إلا أن يشعروا أنهم محقون فى جنونهم . كانت أعصابهم مشدودة الإحساس إلى حمأة الأمراض النفسية ، وكانوا مسرفى الحساسية . . كانوا شباناً ظمئين للحياة ، ولكن الانهاك لحقهم قبل أن يولدوا »[٢١] ، وذلك لأن « الجو الثقافى المعاصر فى أية مدينة أوربية يمثل صوراً تفيض بكل أنواع التباين الاجتماعى ، بحيث يصعب معها على شاب حديث السن أن يحتفظ بتوازنه العقلى مدة طويلة ، ومن المحزن أن « لباريس » هذا التأثير الممزق للعقل والقلب بدرجة أكبر بكثير من بقية المدن بسبب التوتر العصبى فى الحياة الباريسية ، والصخب الفرنسى »[٢٢] .

إنه إذن الإنهاك النفسى النابع من إحساسهم بانهيار قيم « المدينة » العصرية سياسياً واجتماعياً ، ثم هو الشعور بالهزيمة والفراغ . . كتب بودلير إلى أمه يقول : ما أحس به هو خيبة لا محددة ، احساس بانعزال لا يحتمل ، غياب كلى للرغبات ، واستحالة إيجاد أى تسلية »[٢٣] .

وإشارة بودلير هذه تمس عصباً هاماً فى تكوين الشخصية الرمزية ، وهو ما يمكن أن يسمى « العزلة المعنوية » ، فعزلة الكاتب هنا ليست مادية ، بل هى كما يقرر سارتر « العوم فى العدم »[٢٤] يحسه الإنسان حتى لو كان فى وسط جمع حاشد ، ثم هى عزلة من الجانبين : فرضها المجتمع قبل أن يفرضها هو على نفسه ، فإذا أردنا أن نفسرها بمنطق البيئة البشرية آنذاك وجب أن نعرض لمفهوم الثقافة البرجوازية ، فهى ثقافة ترتبط بالأهداف

---

(٢٠) لورنس شافر : ميادين علم النفس باشراف ج . جيلفورد : المجلد الأول – (دار المعارف سنة ١٩٥٥م) ترجمة مجموعة – ص ٣٧٧ .

(٢١) جوركى : بول فرلين والانحلاليون : المجلة أغسطس ٦٣ ص ٥٢ .

(٢٢) جوركى : بول فرلين والانحلاليون : المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ .

(٢٣) سارتر : بودلير ص ٣٣ .

(٢٤) المرجع السابق ص ٥٩ .

الكبرى للطبقة الوسطى ، ونعنى الربح والثراء والسلطان ، ومعنى ذلك أنه إذا انحرف أحد أفرادها فأصبح شاعراً أو فناناً، فهو مترف يلهو، ومن ثم أصبح المثقفون فنيًّا فى عزلة عن أبناء طبقتهم[٢٥]. أصبحوا كما يقول « سارتر » فى حالة «انخلاع طبقى حقيقى» نتيجة نفى المجتمع البرجوازى لهم من ناحية ، ومن ناحية أخرى لأنهم هم كانوا يستهينون بتلك الطبقة بعد أن عاشوا قرابة المائتى عام فى رعاية « ارستقراطية » أغرتهم بازدراء ما عداها من الطبقات[٢٦] .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن السواد الكادح من الشعب فى تلك الفترة لم يكن ليفهم عن هؤلاء الكتاب المثقفين أو يقدرهم بدافع الظروف الاجتماعية السيئة التى كان يعيشها[٢٧] ... علمنا أن الفنان فى الفترة الرمزية كان بين تيارين معاديين تماماً : البرجوازية التى نفته اجتماعيًّا ، والكادحين الذين سلكوا إزاءه مسلكاً سلبيًّا لأنهم لم يكونوا فى حالة تسمح لوعيهم الفنى أن يتنفس و يستجيب.

ومن هنا كان فنان ذلك العهد روحا شاردة . . غريبا فى عالم غريب . . إن غنى فليس لما يغنيه صدى ، لأن بينه وبين الجمهور وداً مفقوداً ، وان تكلم فبلغة خلت من معناها ووظيفتها ، ذلك أن من أهم مظاهر اللغة ما يمكن تسميته « بالمشاركة الاجتماعية » ، وهو مظهر لا يتميز بشىء إلا أنه يشد أواصر العلاقة بين المتكلم والسامع[٢٨] ، وأين هى « المشاركة » فى نتاج كاتب يحس إزاء مجتمعه بانفصام حقيقى ؟

ويرى « باورا » Bowra — مؤرخ الرمزية — أن الانسحاب الرمزى من الحياة العامة كان اتجاها صوفيا أكثر منه تعاليا أو سلبية ، فحساسية الجمال تستأثر بعشاقها إلى درجة تجعلهم يعقمون من ناحية الأحداث اليومية ومطالب الحياة الفجة ، والاخلاص للجمال آنئذ يستدعى تركيزاً أو تجرداً يستحيل كلاهما على أكثر الناس . . . . يود Des Esseintes بطل رواية « هويسمان Huysmans» المسماة « بالعكس Arebours» : « أن يختفى بعيداً .. عن العالم .. أن ينسحب إلى حيث يسكن هذا الضجيج المنبعث عن تلك الحاة الجافة . . والذى يفرش الشوارع بالقش من أجل أناس ممروضين » .

---

(٢٥) بتصرف عن : د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص١٣٥–١٣٦.

(٢٦) انظر دراسة تطبيقية لسارتر عن هذا الفصام الطبقى ممثلا فى « بودلير » : بودلير ص ١٤٨ ÷١٥٦ .

(٢٧) الأسس النفسية للابداع الفنى ص ١٣٥ – ١٣٦ .

(٢٨) انظر : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ٢ – (دار الثقافة – بيروت سنة ١٩٦٠م) ص ١٦٢ – ١٦٣ .

أما بطل رواية « Axël » « لفلييه Villiers » فيصيح « الحياة !! إن خدمنا سيفعلون ذلك من أجلنا »[٢٩] .

وفى اعتقادنا أن تفسير العزلة الرمزية يجب أن يستوعب كل البواعث التى خلقتها ، فلم تكن تلك العزلة تعبيراً عن « الفصام الطبقى» وحده كما رأى « سارتر »، ولم تكن ضرورة أملاها التصوف الجمالى فحسب كما أشار « باورا » ، بل كانت تعبيراً عن كليهما ، فحين أحس الجمهور « بأن الشعر الجديد فوق إدراكه تحول إلى أدباء من نوع ردىء »[٣٠] بينما انطوى الرمزيون على أنفسهم يغنون لها ، ولها وحدها ، محرومين من ذلك المنبع الثرى الذى لا يتفجر إلا من قلب « الشارع » . . نعنى « الحياة العامة » .

الوجود الرمزى
(النشأة . التطوّر . الامتداد)

فى المذهب الرمزى تتجاور وحدة الاتجاه وذاتية الأديب واستقلاله، على نحو قد يدعو إلى الشك فى صلابة هذا التيار وقدرته على خلق مدرسة أدبية ذات أفكار وآراء مشتركة، وبخاصة إذا اعتبرنا هذه الانشقاقات التى برزت داخل المذهب ذاته فكانت باعثاً على انهياره[٣١] .

والحق أن الرمزية – شأنها شأن أى مذهب أدبى – لا تنكر على الأديب حقه فى الأصالة والتفرد ، فهى قد سمحت لأحد أعلامها – بول فرلين – بأن ينحو نحو التأمل الذاتى ، بينما مال « رمبو » إلى توق الرحيل والرؤى العجيبة والوعى الكامل بالألوان والأصوات والعلاقات ، أما « مالارميه » فانصرف إلى المطلقات والفكر المجرد والبحث عن لغة صالحة للايحاء بما يستعصى على التعبير[٣٢] .

ولكن هذه الاهتمامات الخاصة لم تمنعهم جميعاً من الحركة داخل إطار عام غير واع ولا مقصود[٣٣] .

---

(٢٩) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12 - 13.

(٣٠) السابق ص ١٣ .

(٣١) سنفصل القول فى هذا الموضوع فيما بعد – انظر :
P. Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.

(٣٢) راجع : انطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٢٦ .

(٣٣) C.M. Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 1.

ويتضح هذا الإطار العام فى موقف الرمزية من الوجود ، إذ كانت تنظر إليه نظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجى هو فى رأيها أكثر واقعية من عالم الحس ، هو عالم الجمال والمثال "l'Idéal" — "Le Beau" الذى أراد الرمزيون تحقيقه فنياً[٣٤] .

ولأن هذا الجمال المثالى خاص وغامض كان عليهم أن يلجأوا فى التعبير عنه إلى الإيحاء ، باستخدام الرموز التى تعدى بهذا الجمال ولا تقرره . . وهنا تتجلى أصالة الشخصية الرمزية ، فبينما كان « بودلير » يستقى هذه الرموز من حقل الطبيعة الحية التى « يتجول الانسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة[٣٥] ، لجأ «مالارميه» إلى حقل انطباعاته الموار يستمد منه رموزاً هى غاية فى الخصوصية والتعقيد . . ان اتضح بعضها فإن بعضها الآخر ما يزال فى ظلمة تامة بحيث يصعب الاقتناع بأنه كان يعنيه فعلا[٣٦] .

آية هذا أن ذاتية الأديب الرمزى وتميزه بلون خاص لا يمنع من وجود صعيد واحد يقف عليه الجميع ، وهو ما يمنح الرمزية قيمتها المذهبية باعتبارها تياراً movement محدداً ، له أصوله ومعالمه المشتركة .

وتتضارب الآراء فى بدايات هذا المذهب تضارباً يصل فى بعض الأحيان إلى تحديدها بمطالع القرن التاسع عشر رجوعاً بها إلى الماضى ، أو نهاية القرن ذاته — ارجاء لها إلى المستقبل ، فبينما يقرر بعض الدارسين أن أول مبشر بالرمزية مذهباً فنيًّا واعيًّا هو الشاعر فرايدريش فون هردنبرج Freidrich Von Hardenpe g المعروف باسم « نوفاليس "Novalis" (١٧٧٢ — ١٨٠١م)[٣٧] ، يحصر « لانسون » الأزمة الرمزية ما بين عامى ١٨٨٦ — ١٨٩٨ م[٣٨] ، على حين تحدد بعض المصادر بدايتها بسنة ١٨٨٠م[٣٩] .

والحق أن الظاهرة الأدبية تند عن مثل هذا التحديد الصارم ، وان الدراسة المنهجية يجب أن تتعقب الظاهرة دون محاولة لإخضاعها لأية قوالب معدة أو تصنيفات قاطعة ،

---

(٣٤) المرجع السابق ص ٣ .

(٣٥) المرجع السابق ص ٦ .

(٣٦) المرجع السابق ص ٧ .

(٣٧) راجع مجلة علم النفس — المجلد ٤ العدد ٣ — فبراير سنة ١٩٤٩ — مقال بقلم عدنان الذهبى بعنوان : سيكولوجية الرمزية ص ٣٥٥ .

(٣٨) جوستاف لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ترجمة د . محمود قاسم ص ٤٥٨ .

(٣٩) «Symbolists» in «Encyclopedia Britannica», V. 21.

فالحركة الرمزية لا ترجع إلى بداية القرن التاسع عشر لأن « نوفاليس » — بافتراض رمزيته — كان نموذجاً فريداً لم يتسع ليصبح تياراً أدبيًّا عاماً . كما لا تتأخر حتى سنة ١٨٨٠ لأن الطبعة الأولى من ديوان بودلير « أزهار الشر » ظهرت فى يونيو سنة ١٨٥٧ م[٤٠] ، وبعدها تعاقب النتاج الرمزى على أيدى « مالارميه » و« فرلين » و « رامبو » الذين ظلوا مجهولين نسبيًّا لفترة من الزمن بدأت بعدها شهرتهم ، فى سنة ١٨٨٤م كتب « هويسمان » عمن دعاهم «الشعراء المنبوذين» (يقصد الرمزيين) الذين سرعان ما أصبحوا محط الأنظار ، وموطن إعجاب الطليعة المثقفة آنذاك[٤١] .

وربما اعتبرنا سنة ١٨٨٥ م مركز الثقل بالنسبة للكيان الرمزى ، فقد كانت بداية لمرحلة أكثر عمقاً وشمولا أخذت الصبغة الرمزية فيها تغلف نتاج الكثيرين من الشبان ، الذين كان لهم فضل التقنين للحركة ، ونقلها من مجال النزعات الفردية ممثلة فى « بودلير » و« رامبو » إلى نطاق المذهب الأدبى ذى الأسس الجمالية والفنية المحددة[٤٢] ، كما كان لهم فضل إطلاق تلك التسمية التى سيعرف بها ذلك المذهب على مدى تاريخه[٤٣] .

فى عدد الفيجارو Le Figaro الصادر فى الثامن عشر من أيلول (سبتمبر) ١٨٨٦ م ، أعلن جان مورياس Jean Moreas هذا الشعار (الرمزية) وتبناه[٤٤] بدلا من ذلك المصطلح الذى استعمله « جوتييه » فى وصف الروح السائدة فى ديوان « أزهار الشر » لبودلير والذى عرف به الرمزيون لفترة من الزمن ، ونعنى بذلك مصطلح « المنحطون أو الانحطاطيون

---

(٤٠) شارل بودلير : أزهار الشر : مقدمة بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ (الدار القومية — أبريل سنة ١٩٦١) .

(٤١) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 253.

(٤٢) نذكر من هؤلاء الشبان رودنباخ Rodenbach ، فيرهارن Verhaeren ، جان موريس Jean Moreas الذين ظهروا قبل سنة ١٨٨٥م ، ثم : لافورج Laforgue ودى رينييه H. de Régnier وفيليه جريفن Viele Griffin الذين بدأوا فى نشر نتاجهم منذ سنة ١٨٨٥م ، ثم اقتفى أثرهم ريمى دى جورمون Remy de Gourmont سنة ١٨٨٦ م ، ثم ميترلنك Maeterlinck سنة ١٨٨٩م . انظر المزيد فى : «Symbolists» in «Encyclopedia Britannica», V. 21.

(٤٣) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 253.

(٤٤) د . ناصر الدين الحانى : من اصطلاحات الادب الغربى (دار المعارف — القاهرة سنة ١٩٥٩م) ص ٤٨ .

Décadents »[٤٥] . ومنذ ذلك الحين و « الرمزية » علامة بارزة على مسار التاريخ الأدبي .

هذا فيما يتعلق بنشأة التيار الرمزى ، أما فيما يخص تطوره على المدى الزمنى فسنعرض لمعالمه الكبرى فى إيجاز متحاشين الدخول فى تفصيلات تأباها طبيعة هذا البحث من ناحية ، وليس فيها كبير غناء بالنسبة لنتائجه من ناحية أخرى .

الأطوار الرمزية .

(أ) الطبقة الأولى أو جيل الرواد :

وهم النماذج العليا للتيار الرمزى ، وشعراؤه الرئيسيون فيما يرى « باورا » ، ويأتى فى مقدمتهم :

شارل بودلير Charles Baudelaire[٤٦] (١٨٢١ — ١٨٦٧ م) .

وهو شاعر من طراز فريد ، إذ اتسع وجدانه الفنى لاستيعاب مجموعة من المؤثرات التى تعددت مصادرها وأتيح لها من أصالته ما أحالها خلقاً جديداً ، فقد قرأ « راسين » و « ديدرو» مثلما قرأ « سانت بيف » و « هوجو » و « موسيه » و « بيرون » ، كما تأثر

---

(٤٥) د . احسان عباس : فن الشعر — دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٩م ص ٦٦ .

(٤٦) ولد فى ٩ أبريل سنة ١٨٢١ بباريس ثمرة لزواج غير متكافىء بين والد جاوز الستين وأم لم تتخط السابعة والعشرين من عمرها ، ولذلك كانت صدمة قاسية حين توفى والده وهو ما زال طفلا فتزوجت والدته من ضابط شاب حرم شارل الصغير حنان أمه التى كان يحبها لدرجة غير عادية . ولم يستطيع التوافق مع كيان الأسرة الجديدة فاستقل عنها بحياته التى تحررت من القيم الاجتماعية السائدة مثلما تحررت من الروابط العائلية ، ومنذ ذلك الحين يولد « بودلير» الشاعر الذى اختار لنفسه أسلوب حياة تزدوج فيه الأناقة الارستقراطية المفرطة « الداندیزم » بشهوانية شاذة تجلت فى علاقته بغانية يهودية تدعى سارة نظم فيها جملة من قصائده ، ثم بممثلة زنجية يسمونها « جان دوفال » تغنى بها فى مجموعة أخرى من قصائده . وقد كانت هذه المغامرة العاطفية وبالا عليه إذ أصابته بداء الزهرى الذى ظل يعانى منه حتى مات سنة ١٨٦٧م بعد أن خلف للتراث الأدبى عدا « أزهار الشر» مجموعة من قصائد نثرية صغيرة Petits Poèmes en Prose وكتاباً بعنوان الجنات المصطنعة Les Paradis Artificial وتأثيراً بالغ المدى فى الشعر الرمزى بعامة .

انظر : لانسون ص ٣٩٩ — ٤٠٠ ، مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة (الدار القومية سنة ١٩١٦) ص ٧ — ٢٤ وكذلك : سارتر : بودلير ص ١٦ — ١٨ .

تأثراً واضحاً بالكاتب الانجليزى « توماس دى كوينسى » وأقبل مثله على تعاطى المغيبات إيماناً بأنها تلهب الخيال وتضاعف قوة التصور وتحرره من سلطان الحواس[٤٧] .

ومن ناحية أخرى لم يكن معقولا أن ينمو بودلير فى بيئة الشعر البرناسى دون أن يتأثر به تأثراً دعا بعض الدارسين إلى اعتباره – على الأقل فى بواكير حياته الفنية – شاعراً برناسيا ، مستشهدين بتقبله لآراء تيوفيل جوتييه – Theophile Gautier وترحيبه بمبدأ الفن للفن ، رغم أن هذا المبدأ لا يتضح تماماً فى بعض قصائده ذات النزعة الخلقية[٤٨] .

والواقع أن بصيرة الدارس الأدبى لا تخطىء هذه المسحة البرناسية فى بعض قصائد أزهار الشر ، وبخاصة تلك التى يتوجه هم بودلير فيها إلى تأمل نماذج فنية فى الرسم والنحت ، كقصيدته « القناع » التى يتغنى فيها « بتمثال رمزى مطابق لذوق عصر النهضة » على نحو موضوعى يذكرنا بطريقة البرناسيين[٤٩] . ولكن تلك النزعة البرناسية تتضاءل بجوار ذلك الاعجاب الفنى العميق الذى كان يستشعره بودلير تجاه أدب « ادجار آلان بو » . وهو إعجاب تصطبغ به كثرة من قصائده سواء فى تحريها « للمبدأ الشعرى » كما وضعه الكاتب الأمريكى ، أو فى تلك الغرابة « الممزوجة بحزن عميق »[٥٠] .

بودلير « والرعشة الشعرية الجديدة »

والتعبير « بالرعشة الشعرية الجديدة » هو التحية التى استقبل بها فكتور هوجو مولد أزهار الشر Fleurs du Mal لبودلير حين صدر فى ١٨ يونيو سنة ١٨٥٧ م فأحدث ضجة فى الأوساط الأدبية والرسمية ، وانقسم النقاد إزاءه ما بين متهم بالميوعة والانحلال ، ومعجب يرى أن الديوان يطرح مشكلة الرزيلة على نحو جديد ، و « أن الشاعر لا يسعد أمام منظر الشر وانما يواجه الرذيلة كعدو لها . . يتحدث بمرارة المغلوب الذى يسرد هزائمه . . لا يخفى شيئاً . . ولم ينس شيئاً » ، ولكن هذه الرؤيا الجديدة لم تشفع للشاعر الذى

---

(٤٧) مقدمة « أزهار الشر » بقلم محمد أمين حسونة ص ١٠ و ١٤ و ٢٣ .

(٤٨) W.Y.Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 249.

(٤٩) انظر هذه القصيدة فى : أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٧ – ٦٨ .

(٥٠) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٣٨ .

حوكم رسمياً وقضى عليه بغرامة مالية وبأن يحذف ستاً من قصائد ديوانه[٥١] رأت فيها المحكمة من الضجر والغرابة ما يزعج حساسية القارىء المنافق hypocritical reader — على حد تعبير بودلير ذاته[٥٢] .

والحق أن هذه الادانة لم تضعف إيمان « بودلير » بتجربته الفنية الرائدة ، بدليل أنه كتب بعد صدور هذا الديوان بأعوام يقول : انني للمرة الأولى فى حياتى شبه راض ، فالكتاب شبه جيد ، وسيبقى شاهداً على تقززى وبغضى لكل شيء »[٥٣] . كما لم تضعف ثقة الدراسين فى قيمة تلك الإضافات التى زود بها الديوان عالم التجربة الشعرية ، فقد كان « بودلير » أول من أعرض عن الموضوعات المصقولة التى جرى العرف عليها ، مستمداً مادته من قلب الحياة الباريسية اليومية مهما بلغ عنفها وابتذالها ، وبدت لهجة شعره جديدة كل الجدة بما فيها من شهوانية حزينة تتخللها شطحات مثالية مفاجئة ، وحساسية وثنية تخالطها نزعة صوفية ، وقلق تجاه السر الغامض الذى يستوعب الوجود — ومن ثم نفهم كلمة « هوجو » بان « بودلير » « زود الفن برعدة جديدة »[٥٤] .

ولكن هذه الشهوانية الصوفية فى شعر « بودلير » — كما لاحظها لانسون — تصبح احجية غامضة بسبب ما فيها من تناقض ، ما لم نلاحظ منبعها الأصيل فى نفسية صاحبها الذى عاش حياته فى صراع بين الخير والشر ، بين المخلوق والاله الكامن فيه ، بين قدرة الانسان وفكرة العدم الماثلة أمامه ، بين ميل إلى الحياة حتى النشوة وخوف من ذلك الملل الذى يعتريه كلما استنفد لذة من اللذات[٥٥] ، ولعل هذا هو سر غرامه بالموت — حتى أفرد له جزء خاصاً فى ديوانه — باعتباره الأمل الوحيد لمن لا أمل له ، ونفوره منه فى الوقت ذاته فزعا مما يكتنفه من فظائع . . يقول :

إن الموت هو الذى يواسى — واحسرتاه — والذى يتيح الحياة ،
إنه هدف الحياة ، والأمل الوحيد ،

---

(٥١) انظر مقدمة أزهار الشر — الترجمة العربية بقلم محمد أمين حسونة ص ٢٤ — ٢٥ وكذلك : د . على درويش : أزهار الشر « مجلة الشعر » أبريل ١٩٦٥ ص ١١٧ .

(٥٢) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٥٣) النص منقول عن : د . على درويش : أزهار الشر : مجلة الشعر أبريل ١٩٦٥ ص ١١٤ .

(٥٤) انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٠١ — ٤٠٢ .

(٥٥) انظر : مقدمة أزهار الشر بقلم محمد أمين حسونة ص ٣٠ .

الذى كالاكسير يدب فينا ويسكرنا ،
ويمنحنا الشجاعة على المسير حتّى المساء[٥٦] .

وواضح أن تغنيه بالموت لا يخلو من حسرة أن يكون « العدم » هدف الحياة وأملها الوحيد . . حتّى الجمال عنده لا يخلو من رعب « الفناء » :

أيها الجمال . . إنك تطأ هذه الأجداث وتضحك ساخراً
وفى جيدك الرعب كعقد من الجوهر
ولؤلؤة ترقص فوق صدرك المزهو[٥٧] »

وإذا كان هذا هو طابع التجربة الذاتية كما عاناها بودلير صراعاً لا يجف ولا يفتر ، فكيف تبدت شعريا ؟ أعنى : ما هى طبيعة البناء الفنّى فى قصيدة بودلير ؟

ولربما كان أخطر انجازاته فى هذا المقام تخليه عن الرصد السطحى للطبيعة ، واستبطانه لها على نحو تغدو فيه الصورة رمزاً لمضمون أغنى وأكمل، « فى تلك الحالات ذات الطبيعة الروحية ، والتى تعلو عن الواقع ، يتكشف عمق الحياة من خلال أحداثها اليومية الرتيبة وحينئذ تصبح الحياة العادية رمزاً »[٥٨] ، كما تضحى الطبيعة « معبداً ذا أعمدة حية ، تصدر عنها أحياناً غمغمات لا تبين ، ويمر الإنسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة »[٥٩] .

وقد أدى به « استبطان الطبيعة » على هذا النحو إلى استخدام الحواس استخداماً متكافئاً فى الصورة الشعرية ، وعدم الاقتصار على الرؤيا البصرية كما كان الحال بالنسبة لسابقيه من الشعراء، وتلك إضافة إلى «فن» الشعر لا يقلل من أثرها ذلك الشكل الكلاسيكى المتحرج .. الذى ظهر فيه شعره[٦٠] ، إذ كان « لبودلير » من الحساسية الصوتية واستشعار الوقع السمعى للكلمات ما خفف من رتابة الموسيقى التقليدية[٦١] .

(٥٦) بعض المختار من « أزهار الشر » ترجمة د . على درويش : الشعر أبريل ١٩٦٥ ص ١٢٦ .
(٥٧) أزهار الشر ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧٠ .
(٥٨) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.
(٥٩) نقلا عن Bowra; The Heritage of Symbolism, P. 6.
(٦٠) W. Y. Tindall, Forces ....P. 249.
(٦١) J. Stewart. Poetry in France and England, P. 141.

غاية القول : أن « بودلير » — على تحلله — كان مثاليا ، أحب أن يعذب نفسه بما يكرهه . . ووجد فى القبح بابا خلفيا إلى الجمال[٦٢] ، وأن نظريته فى العلاقات واكتشاف الوحدة بين نثريات الطبيعة أضفت على فوضى الواقع نظاماً جعله صالحاً للإيحاء بما لا يمكن التعبير عنه من خفايا الذات والكون[٦٣] .

وبذلك كله كان رائداً لجيل من الرمزيين سيتخذ من شعره نقطة البدايه .

أما بول فرلين Paul Verlain (١٨٤٤ — ١٨٩٦ م)[٦٤] :

فهو أول ثلاثة يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة « الرمزية » بل طليعة الشعر الحديث بعامة ؛ إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعى وبداية للعصر الرمزى[٦٥] .

وقد بدأ فرلين حياته الفنية شاعراً برناسياً يعنى بالصنعة الشعرية المحكمة[٦٦] ويوجه همه إلى تصوير المحسوسات فى لوحات موضوعية جامدة « مزهواً بصفتين يلتزمهما : حياده الأصم الذى لا يلين لأحد ، وإضفائه على الشكل جمالا يشبه المرمر فى طبيعته »[٦٧] وهو ما يظهر بوضوح فى ديوانيه : « القصائد الزحلية » و« أعياد الغزل » .

ولكنه سرعان ما هرب من تكلف البرناسيين ليجد صوته الحقيقى فى تلك « الغنائية الذاتية » التى تظلل شعره الرمزى ، وتضفى عليه ألفة وإيحاء فيهما يكمن سر شاعريته[٦٨] .

---

(٦٢) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 247.

(٦٣) السابق ص ٢٤٨ .

(٦٤) بول فرلين : ولد فى مترسنة ١٨٤٤ م ونزح إلى باريس فى شبابه الباكر حيث عمل فى وظيفة نساخ بدار البلدية ، غير أنه كان يطمح للأدب فنشر أولا ديوانى « القصائد الزحلية » سنة ١٨٦٦م . « وأعياد الغزل » سنة ١٨٦٩م وفى تلك الاثناء تعرف « برامبو» وتأثر به تأثراً عميقاً ، حتى إذا ما نزح الأخير إلى « أنجلترا » سافر « فرلين » فى أثره ، وسرعان ما نشب بينهما خلاف دموى كان من نتائجه أن التى « بفرلين » فى السجن ، حتى إذا ما أطلق سراحه أقام مدة فى انجلترا ثم « باريس » حيث انغمس فى حياة ماجنة لم يخلصه منها الا الموت سنة ١٨٩٦م ، بعد أن ترك بالإضافة إلى ديوانيه السابقين ، ديوانين آخرين هما : « أغنيات دون كلام » سنة ١٨٧٤م « وحكمة » سنة ١٨٨٨م . انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص٤٦٣ .

(٦٥) نقصد بزميله الآخرين : « رمبو» و« مالارميه » انظر المرجع السابق ص ٤٦٢ .

(٦٦) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٣ — ٤٦٤ .

(٦٧) مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون — المجلة — أغسطس ١٩٦٣ ص ٤٨ .

(٦٨) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 144.

ولربما رجع الفضل فى هذا الانقلاب الفنى إلى « رامبو » الذى تأثر به « فرلين » تأثراً أعانه على اكتشاف ذاته[٦٩] ، وتوجيهها — بعيداً عن الجمود البرناسى — إلى الحياة النفسية بكل ما فيها من عمق وخصوبة ، ومنذ ذلك الحين أصبحت أشعاره « صدى أنات اليأس ، ووهبت صوتها للتعبير عن آلام الروح الحساسة التواقة للضوء والطهر ، تبحث عن الله ولا تستطيع الاهتداء إليه ، وتحن إلى حب جارها ولكنها لاتقوى عليه »[٧٠] ، وهو ما نلاحظه فى ديوانيه الأخيرين: « أغنيات دون كلام » و « حكمة » ، ثم هو ما تجلى أثره فنيا فى قصيدته «الفن الشعرى Art Poétique » التى عكف على وضعها فى غضون الحقبــة من ١٨٧١ — ١٨٧٣م ، والتى يمكن اعتبــارها عرضًا شعريا للايقاعات المتحررة ، ورفضًا للطغيان الذى كانت تمارسه الموسيقى التقليدية[٧١] ، ولتلك البلاغة العقلية التى يميل إليها الذهن الفرنسى ، إذ أن الشعر — فى رأيه — ينبغى أن « يتعامل » بالإيحاء أكثر مما يعتمد على التقرير وبالاظلال الهاربة أكثر من الألوان البراقة[٧٢] وبكل ما يزدوج فيه المبهم بالمحدد ازدواجاً يوحى بما يستعصى على الوصف والتسمية[٧٣] .

وفوق كل ذلك ينبغى أن يكون الشعر موسيقيا ، يحتل موقعه فى الذات بطريقة تشبه طريقة الموسيقى : بأحلام اليقظة ، والعاطفة غير المحددة[٧٣] ، ومن هنا كان للشاعر حق الإعراب عن فكرته أو شعوره بالأسلوب الذى يراه أدعى إلى اخراج هذا الشعور وتلك الفكرة ، فمهمة الشاعر أن يحلم لا أن ينظم ، وأن يغنى لا أن يكتب[٧٥] .

ولم يكن هذا «المبدأ الشعرى» الذى وضعه «فرلين» مصادرة انشائية يعوزها التطبيق، فالحق أن هذا الشاعر حاول فى إخلاص استغلال الموسيقى اللفظية Verbal music وحساسية الأصوات[٧٦] للتعبير عن أشد حالاته شروداً ، وهى حالات تزدوج فيها البساطة بالتعقيد ،

---

(٦٩) تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٤

(٧٠) مكسيم جوركى : بول فرلين والانحلاليون ص ٤٨ (المجلة أغسطس ١٩٦٣)

(٧١) W.Y. Tindall, Forces .... P. 249.

(٧٢) J. Stewart, Poetry .... P. 145.

(٧٣) Tindall, Forces .... P. 249.

(٧٤) J. Stewart, Poetry .... P. 146.

(٧٥) انظر : الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ط ٢ دار المكشوف — بيروت سنة ١٩٤٥ ص ١٥٢ — ١٥٥ .

(٧٦) Tindall, Forces .... P. 249.

والصوفية بالشهوانية ، وتتجلى فيها التلقائية العاطفية المجردة من كل عنصر عقلى[٧٧] عذبة عذوبة الطفولة ، ساذجة سذاجة الأغنيات الشعبية .

ورغم أن هذه الموهبة الغنائية الصافية لم تنل ما تستحقه من اهتمام ، فقد كان « فرلين » موطن اعجاب الشباب الرمزى بما فى شعره من حزن يترقرق ولا يبين[٧٨] ، ورؤى يختلط فيها الحلم بالواقع ، والشعر بانطباعات الحواس بحيث يغدو الشيء الموصوف رمزاً Symbol يمثل أخص العواطف[٧٩] .

أضف إلى ذلك عنايته بمرونة الإيقاع الشعرى ، وهى ناحية من نواحى التجديد الفنى يرجع الفضل الأكبر فيها إلى صديقه الشاعر الرمزى :

آرثر رامبو : Arthur Rimbaud (١٨٥٤ — ١٨٩١) .

تلك العبقرية المبكرة والروح العاصفة الثائرة التى اهتصرت الشعر أو اهتصرها الشعر فقالت كل ما عندها بين الخامسة عشرة والتاسعة عشرة ثم لم تعاود[٨٠] .

بدأ « رمبو » يكتب الشعر سنة ١٨٧٠ م على الطريقة البرناسية أولا ، ثم على طريقة بودلير ، ولكن شخصيته الفنية المستقلة ما لبثت أن استحصدت حين ألقى عن كاهله عبء التقليد وأخذ منذ سنة ١٨٧١ م يحاول شعراً « يعرض كل حميا الوجود الروحى » ويجتاز منطق العقل والمادة فى شبه غيبوبة صوفية تدق باب المجهول ، وتغامر فى « أنهار همجية » طالما حن إليها فى أحلامه الأولى[٨١] .

وقد كانت وسيلته إلى ذلك موهبة بصرية visionary faculty تقصد بالتراسل السحرى والرقى إلى خداع الحواس والارتفاع فوقها ، وهو ما يتضح فى احدى رسائله حين يقول :

---

(٧٧) تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ ص ٤٦٤ .

(٧٨) مرجع « تندال » السابق الذكر ص ٢٤٩ — ٢٥٠ .

(٧٩) J. Stewart, Poetry .... P. 145.

(٨٠) انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ هامش ص ٤٦٣ .

(٨١) انظر : J. Stewrart, Peorty .... PP. 146-147

وكذلك : W.Y. Tindall, Forces .... P. 250.

إن الشاعر يجعل نفسه قادراً على الإبصار من خلال الاختلاط الواعى واللامحدود لجميع الحواس » ، وفى لغة خاصة هى « لغة الروح من أجل الروح ، لغة تلخص كل العطور والأصوات والألوان » ينبغى عليه أن يوحى برؤاه أو يوضح أشكالها[٨٢] .

وإذا كان هذا هو جوهر نظرية الشعر كما تصورها رمبو ، فإن جانبها التطبيقى لا يمكن تمثله بدون الإشارة إلى كتابه « فصل فى الجحيم Une Saison en Enfer» وهو مجموعة من الرؤى الغريبة يأباها منطق العقل ، ولكننا نسحر بما فيها من قوة مذهلة وجمال غريب ، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعرى ذى نغم ظليل فى الصوت والإيقاع[٨٣] .

ثم إن فى كتابه هذا تخطيطاً لطريقة شعرية جديدة أسماها « كيمياء الفعل » — Alchimie du Verbe — وهى محاولة لتملك ما فوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والعادة[٨٤] عن طريق استغلال القيم الصوتية والانفعالية للحروف ، وهى قيم ينبهنا إليها رمبو فى قصيدة أخرى له بعنوان « الحروف الصوتية » خلع فيها على الأصوات المتحركة ألواناً ، فلكل حركة لون توحيه بمجرد سماعها ولكل لون تداعياته وعلاقاته وبذلك يغدو الصوت قيمة نفسية وانفعالية غير محدودة[٨٥] .

غير أن ما حققه رمبو فى نظرية الشعر الرمزى وأثر به تأثيراً امتد إلى كل زوايا الأدب الحديث : اعتماده فى بناء القصيدة على « اللاوعى » و « تداعى الصور » تداعياً حراً تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان ولا بالمكان[٨٦] . يقول : اكتشفت ألوان الحركات . . اكتشفت لغة شعرية فى متناول جميع الحواس . . . احتفظت بحقوق الترجمة . . . لاحظت ما لا يمكن التعبير عنه . . رضت نفسى على الوهم فكنت أرى مسجداً مكان مصنع ، وجوقة من الدفوف تضربها الملائكة . . وحجرة استقبال فى قاع بحيرة . . ثم شرحت أضاليلى السحرية بأوهام من الكلمات »[٨٧] .

---

(٨٢) Tindall, Forces .... P. 251.

(٨٣) J. Stewart, Poetry .... p. 147.

(٨٤) السابق ص ١٤٧ .

(٨٥) انظر : انطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٥٢ .

(٨٦) انظر : J. Stewart, Poetry .... PP. 149 - 150

(٨٧) Tindall, Forces .... P. 252.

وبهذا كان رمبو أبا للتيار السريالى الذى سيستغل نظريته فى « اللاوعى » إلى أبعد حد ، كما أن مفهومه الشعرى عموماً ترك فى الشباب اقتناعاً لا يتزعزع بأن الشعر قوة داخلية تعمل بطريقة ورؤية غامضتين ، وان المنطق والزخرف البلاغى ألد أعدائه[٨٨] .

وعلى يد ستيفان مالارميه **S. Mallarmé**[٨٩] (١٨٤٢ — ١٨٩٨م) تبلغ الصيغة الرمزية ذروة اكتمالها ، بل إن بعض الدارسين يعتبرونه المؤسس الحقيقى للمدرسة الرمزية[٩٠] .

والشعر عند مالارميه « تعبير محكم للمجهود العقلى الذى يهدف إلى الجمال المحض »[٩١] ، وهو جمال لا يتحقق فى عالم الواقع ، إذ ليس هذا الواقع إلا رمزاً لعالم حقيقى غير منظور . . . عالم يرى فيه مالارميه :

. . جزيرة يحملها الهواء . .

تراها البصيرة ولا يراها البصر

تمتد فيها الزهور إلى المدى[٩٢]

ولما كانت الألفاظ عاجزة — بثقل ما فيها من محتوى دلالى — عن نقل هذا العالم وتمثيله ، كان على مالارميه أن يلجأ إلى خصائصها الصوتية والغنائية للإيحاء بالفكرة المثالية المنشودة[٩٣] ، بعد تجريدها من معانيها الوضعية وعلاقاتها المألوفة[٩٤] ، وفى تلك الحالة يتوقف

= والنص منقول عن كتابه « فصل فى الجحيم » . . انظر نموذجاً آخر لشعره بعنوان « السفينة السكرى » أورده الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٤٢٧ — ٤٢٩ .

(٨٨) J. Stewart, Poetry .... P. 151.

(٨٩) ولد بباريس سنة ١٨٤٢م وعمل مدرساً للغة الإنجليزية ، ويعد الممثل الحقيقى للتيار الرمزى سواء بشعره ذى النزعة التجريدية ، أو تلك الندوات التى كان يعقدها فى بيته مساء كل ثلاثاء والتى كانت بمثابة مدرسة تخرج فيها جيل الرمزيين الشبان ، وقد توفى سنة ١٨٩٨م ، بعد أن قام بنفسه بنشر مجموعة من نتاجه « شعر ونثر » سنة ١٨٩٣ ، انظر : لانسون جـ٢ ص ٤٦٤ — ٤٦٥ ، ودائرة المعارف البريطانية مادة : Symbolists

(٩٠) ج . ستيوارت : انظر كتابه : Poetry .... P. 154.

(٩١) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٤ .

(٩٢) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 5.

(٩٣) لانسون — المرجع السابق الذكر ص ٤٥٧ .

(٩٤) انظر : Tindall, Forces.. P. 253

الفهم تقريباً حيث تقوم الأصوات كما يقوم السياق بكل العمل[٩٥] ، بيد أن المشكلة — كما تخيلها مالارميه — لم تكن بهذه البساطة : هب أن الكلمات تحررت من دلالتها العرفية ، سيبقى هناك مع ذلك علاقاتها التركيبية Syntax وهى علاقة تشل الطاقة الايحائية فى الكلمات ، ولذلك كان على مالارميه أن يخطو خطوة أخرى فيقوم بتفتيت المستوى العادى للتراكيب ليعيد تشكيله من جديد على نحو تصبح فيه الكلمات أشبه بالرقى[٩٦] .

وبهذا أضحت القصيدة الرمزية — على يد مالارميه — حرة من المحتوى بمعناه المعهود ، حرة من الزمن ومن الظروف الحيوية ، بل أصبحت كذلك حرة من العاطفة المسرفة والموضوع ، فقد حلت الوحدة السيمفونية Symphonic بين أجزاء القصيدة محل الوحدة المدركة بين جزئيات الواقع الخارجى ، وغدا العمل الشعرى كما قال : ابهاما على القارىء أن يعثر على مفتاحه »[٩٧] .

ولئن كان مالارميه قد تطور بفنه فى المرحلة الأخيرة من حياته الشعرية ، حتى أصبح للشكل الكتابى وترتيب الأحرف فوق الصفحات قيمة إيحائية فى نظره ، فلسوف نعرض لهذا فى حينه، مكتفين بالإشارة إلى أن اتكاءه بشكل أساسى على الإيحاء ، وتحرير الألفاظ والأشياء من كثافتها المادية ، قد أدى بشعره إلى نوع من الاغلاق يعترف هو نفسه به إذ يقول : فنى درب مسدود »[٩٨] .

تلك فى إيجاز لمحة من فن الطبقة الأولى من الرمزيين ، الذين شقوا الطريق لجيل مذهبى خالص أتى على أعقابهم .

(ب) الجيل المذهبى والردة الكلاسيكية :

وهو ذلك الجيل الذى أخذ على عاتقه عبء تحديد التيار الرمزى بوصفه مذهباً أدبيًّا له حدوده ومعالمه ، وفى نتاجه تبلغ الموجة الرمزية ذروة امتدادها .

---

(٩٥) Bowra, The Heritage .... P. 14.

(٩٦) Tindall, The Literary Symbol, P. 49.

(٩٧) Tindall, Forces .... P. 253.

(٩٨) Bowra, The Heritage .... P. 14.

ويمكن اعتبار ذلك البيان الذى نشره جان موریاس (١٨٥٦ — ١٩١٠) فى ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦[٩٩] واجهة للمذهب فى تلك الفترة ، واعلانا عن وجوده ، وتحديدا له بقدر الامكان ، يقول موریاس :

« إن الشعر الرمزى ضد الشرح والتسمية والعاطفية المصطنعة والوصف الموضوعى . وهو يحاول أن يلبس الفكرة المطلقة شكلا محسوسا . . . شكلا ليس غاية فى ذاته ولكنه يستهدف التعبير عن الفكرة وفى الوقت نفسه يظل موضوعا لها ، كما أن الفكرة بدورها لا يمكن إدراكها دون سياق بهى من التشبيهات الخارجية، لأن السمة الجوهرية فى الفن الرمزى تتضمن باستمرار صورة الفكرة بداخلها . وهكذا ليست مشاهد الطبيعة وحركات الناس والظواهر المادية فى هذا الفن مقصودة لذاتها ، ولكن بوصفها مظاهر بسيطة يقصد بها إلى تمثيل علاقاتها الخفية بالأفكار الجوهرية »[١٠٠].

وواضح من هذا البيان مدى ذلك التأثير البالغ الذى أثره مالارميه فى جيل الرمزيين المذهبيين ، فالنفاذ إلى قلب المحسوسات للوصول إلى جوهرها . . . . إلى الفكرة المطلقة ، هو على التحديد ما كان يحاوله « مالارميه » ، وهو ما طمع إليه هذا الجيل من شباب الرمزية[١٠١] .

ولضيق المقام عن الاستقصاء الدقيق لادباء واتجاهات هذا الطور ، نكتفى بالإشارة إلى بعض الأسماء التى تألقت فى هذه المرحلة ، وبالأخص : رينيه جيل René Ghil و ستيوارت مريل Stuart Merrill وجوستاف خان Gustave Kahn الذين نجحوا إلى حد كبير فى كتابة قصائد رمزية حقيقية : ربما كان الرمز فيها أحياناً صورة شعرية ، وربما كان نظاماً من الصور ، وربما كان فى الإيقاع الموحى أو فى تركيب الأصوات وانسجامها ، بل قد تغدو القصيدة كلها رمزاً حيث تتآزر الأصوات والصور والإيقاعات لتوحى بجو يقرب من جو الموسيقى[١٠٢] .

---

(٩٩) هكذا يؤرخه « تندال » بينما يحدده بعضهم بـ : ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٨
انظر : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٦٣ ، والتاريخ الأول أقرب إلى الدقة .

(١٠٠) W.Y. Tindall, Forces .... P. 254.

(١٠١) انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٥ — ٤٦٦ .

(١٠٢) Tindall, Forces .... P. 254.

ولكن فترة الصحو لا تدوم طويلا فسرعان ما انشق هذا الجيل بعضه على بعض ، فاتجه فريق إلى دراسة الأصوات ووقعها دراسة علمية تقوم على التحليل المعملى(١٠٣) ، بينما أعلن مورياس سنة ١٨٩١م ارتداده عن الرمزية بمعناها المذهبى ، وأسس مدرسة سماها المدرسة الرومانية Romane ، وبذلك عاد إلى الكلاسيكية الحقيقية والأوزان التقليدية(١٠٤) ولم « يبق على شيء تقريباً من الأحلام الرمزية لا فى الجوهر ولا فى الشكل »(١٠٥) .

وإذا كان شأن المذاهب الأدبية أن تلقى بكل حدتها وتطرفها فى بدايات نزاعها مع الاتجاهات الفنية المناوئة ، ثم لا تلبث أن تفىء إلى منطق الاعتدال بعد أن تهدأ حميا الصراع ، فإن الرمزية لم تكن بدعا حين أخذت فى هذه المرحلة من عمرها الأدبى ترتد عن جوهر المذهب لتنزع نزعة كلاسيكية لم تقتصر على « مورياس » بل تعدته إلى علمين من أعلام الرمزية لذلك العهد ، ونعنى :

« اميل فيرهارن Emile Verhaeren »(١٨٥٥ — ١٩١٦م)

وهنرى دى رينييه Henri de Regnier (١٨٦٤ — ١٩٣٦م »(١٠٦)

والملاحظ أن هذه الردة الكلاسيكية لم تكن ردة شكلية تحصر اهتمامها فى العودة إلى العروض التقليدى — وإن كان هذا فى ذاته بالغ الأهمية — بل كانت كذلك تطويراً للنظرية الرمزية واقترابا بها من واقع الحياة(١٠٧) ، وهو ما يقرره « باورا » حين يلاحظ ما طرأ على المذهب الرمزى بعد سنة ١٨٩٠ م من تغيرات أهمها : هجر الاناقة الصياغية المحكمة ، والتخلى عن الأبراج العاجية إيثاراً للتجربة الحية ، ثم تطوير بعض الآراء فيما يخص فكرة الجمال المثالى « وبناء القصيدة »(١٠٨) .

وإذا كانت هذه التطورات فى مجملها تلطيفاً لحدة المذهب ، لقد كانت من ناحية أخرى إرهاصاً بانهياره ، فمنذ أخريات القرن التاسع عشر ، وبالذات حين توفى « مالارميه »

---

(١٠٣) نعنى « رينيه جيل » وأتباعه : انظر : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٦٤ .

(١٠٤) لانسون ص ٤٥٨ .

وكذلك : Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 210.

(١٠٥) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

(١٠٦) لانسون ص ٤٧٠ — ٤٧٢ .

(١٠٧) Tindall, Forces .... P. 255.

(١٠٨) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 15.

سنة ١٨٩٨ م ، بدا وكأن التيار الرمزى يحتضر بوفاة كاهنه الأكبر[١٠٩] ، ولكن ذلك لم يمنع من استمرار التأثير الرمزى لفترة تالية من الزمن ، وهو ما نراه بوضوح فى نتاج الكاتب المسرحى البلجيكى موريس ميترلنك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢ — ١٩٤٩م) الذى يعتبر أشهر مؤلفى المسرح الرمزى على الإطلاق ، والذى بدأ حياته الفنية شاعراً رمزيّاً سنة ١٨٨٩م ثم وجه همه فيما تلا ذلك إلى تطبيق النموذج الرمزى على خشبة المسرح ، وقد نجح فى ذلك إلى حد كبير ، فمسرحياته مغلفة بجو يشبه الحلم ، يحفها التوقع وينبهم فيها الزمان والمكان[١١٠] . أما أبطاله فشخصيات غير مادية ، هشة ، هوائية ، غامضة ، تروح وتجىء فى ضوء أثيرى فاتن مؤثر[١١١] ، وتتحدث لغة إيحائية تعتمد على سذاجة الكلمات وطريقة النطق ، وعلى الصمت إذا اقتضى الأمر[١١٢] .

آية هذا أن تأثير المذهب الرمزى لم ينقطع تماماً بانهياره ، بل ظل ينبض بحياة غير مرئية فى نتاج بعض الكتاب الذين أعقبوا الفترة الرمزية ، سواء فى أساليبهم أو فى ميولهم[١١٣] .

فبالاضافة إلى ميترلنك — فى نطاق الفن المسرحى — ظهر اللون الرمزى على استحياء فى شعر : فرانسيس جام Francis Jammes ، وبول كلوديل Poul Claudel وشارل بيجى Charles Peguy وجميعهم بدأوا حياتهم الفنية فى مطالع القرن العشرين ، حيث كان العهد بالنظرية الرمزية ما يزال قريبا[١١٤] .

وربما كان بول فاليرى Paul Valery (١٨٧١ — ١٩٥٤) أكثر تلامذة الرمزية اخلاصاً وأنضجهم فناً[١١٥] ، وقد احتفظ بطريقة « مالارميه » ولكنه بدلاً من أن يستخدمها

---

(١٠٩) المرجع السابق ص ١٧

(١١٠) Tindall, Forces .... P. 260.

(١١١) انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٥٠٥ .

(١١٢) Tindall, Forces .... P. 260.

ولميترلنك كثير من المسرحيات تصلح كل منها نموذجاً لهذه السمات التى أشرنا اليها منها العميان سنة ١٨٩٠م ، بلياس ومليزاند سنة ١٨٩٢م والطائر الأزرق سنة ١٩٠٨م .

(١١٣) تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٢٥٨ و٥٤٠ .

(١١٤) السابق ص ٤٧٣ — ٤٧٦ .

(١١٥) W.Y. Tindall, Forces .... P. 255.

على غرار أستاذه للإيحاء بالجمال المحض طبقها على أشد الموضوعات عسراً وهو : التعبير عن العلاقات الوظيفية للعقل، ثم عن قضايا ذات صبغة شمولية كالوجود الحق والمصير الإنسانى ، مما يبدو بوضوح فى قصيدته الشهيرة (المقبرة البحرية La Cimetiere Marin[١١٦]) حيث يقف الشاعر ظهراً على شاطىء البحر بجوار مقبرة والشمس ثابتة فوقه ، والماء مستو كأنه سقف وقفت عليه السفن كالحمائم ، وعندئذ يرفع الشاعر صوته مخاطباً « الظهيرة الصامتة » رمز المطلق :

أيتها الظهيرة ، بالرغم من هذا الثبات فيك فاننى أنا وحدى السر المتغير فيك.
أما الأموات فقد ذهبوا يعانقون الفراغ وأصبحوا جزءاً من الطبيعة الميتة » .

وحين تهب الريح لتحطم هذا الصمت وتخرق هدوء ذلك السقف المائى وتدفع به نحو الصخور ، ندرك أن الشاعر قد عاد إلى الحياة ، وان هذه الريح ليست إلا رمز الإبداع الشعرى حين يفيض بالتعبير[١١٧] .

غير أن منطق التطور أثبت أن كل هذه الفلذات من التأثير الرمزى لم تكن إلا مظاهر عابرة ، وأن محاولة بعث الحياة فى النظرية الرمزية بصورتها المذهبية ضرب من المغامرة ، وأن على الشعراء — بدلاً من ذلك — أن يقنعوا باستغلال حصاد الرمزية فيما يخص القيم الفنية المحضة ذات الأثر البالغ فى التيارات الأدبية المعاصرة .

(حـ) الانهيار الرمزى وبواعثه :

يلاحظ « باورا » ان سر ضعف التيار الرمزى كان يكمن — منذ البداية — فى رفضه لمنطق الواقع ، وانسحاب رواده من الحياة العامة ، وإيمانهم القاطع بأن غاية الشعر هى الوصول إلى مثل صفاء « الموسيقى » ، ساعين إلى وضع هذه العقيدة موضع التطبيق .

ولما كانت الكلمات محدودة بمعانيها ، وكان الشعر نفسه غير قانع باختطاف أمجاده من الموسيقى ، أصبحت النتيجة الحتمية أن يبدع الرمزيون شعراً لا يرقى إلى « النموذج »

---

(١١٦) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٥٢٨ — ٥٤٠ .

(١١٧) د : احسان عباس : فن الشعر (بيروت سنة ١٩٥٩ م) ص ٧٠ — ٧١ . وكذلك باورا : تراث الرمزية ص ٥١ — ٥٣ .

الذى يحلمون به من ناحية ، ولا يشبع فضول الجمهور من ناحية أخرى لما فيه من إبهام كان يصل أحياناً إلى حد الإغلاق[١١٨] .

يضاف إلى ذلك أن ثقة الرمزيين أنفسهم بأصول النظرية كانت تتضاءل كلما تقدم بها الزمن : فمنذ سنة ١٨٩١ م أسس الشاعر الرمزى « مورياس » المدرسة الرومانية منشقا عن المجرى العام للمذهب ، بينما وجد آخرون من الجرأة ما أعلنوا به أن « مالارميه » « لم يكن مفكراً كبيراً ولا شاعراً كبيراً » ، ومعنى ذلك « أن الرمزية كانت تذبح نفسها » على حد تعبير صحيفتهم الرسمية[١١٩] .

وإذا كان هذا شأن الرمزيين أنفسهم ، فلم يكن غريباً أن يلاحظ بعض النقاد من خارج المذهب(رومان رولان Romain Rolland) ان الفترة الرمزية كانت « مرحلة رديئة من التعب والنورستانيا الصوفية » ، على حين يعلن مؤتمر الشعراء سنة ١٩٠١ م أن غالبية الشعراء ملتزمون بالإيقاع التقليدى وأنهم خصوم ألداء للشعر الحر[١٢٠] .

بيد أن كل هذه البواعث تتضاءل بجوار ذلك الاعتقاد الذى بدأ يجتاح المحافل الأدبية منذ سنة ١٩٠٠ م بأن الرمزية ليست إلا نظرية الفن للفن فى شكلها المطلق[١٢١] ، مما أدى إلى بزوغ كثير من المدارس الأدبية التى لم تكن تعدو «سلسلة من الضمائم وخليطاً من الطوائف الصغيرة المتعصبة»[١٢٢] تتنافر بحسب الظواهر ولكنها جميعاً تتفق فى خصومتها « للرمزية » وتأخذ عليها :

أولاً : عزلها للفنان فى نطاق «أدب من أجل الأدب» ، ونفيها له بعيداً عن الجمهور ، والحياة الحقة .

ثانياً : تشاؤمها وذوقها المعتل .

ويستقطب جوهر هذه الحركات الأدبية التى نشأت رد فعل لعزلة الرمزية وفنيتها الخالصة ، قول جورج دى بوهلييه Georges de Bouhélier (سنة ١٨٩٧ م) :

---

(١١٨) انظر المرجع السابق ص ١٤ .

(١١٩) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, Paris, 1938, P. 210.

(١٢٠) المرجع السابق ص ٢١١ .

(١٢١) المرجع السابق ص ٢٠٩ .

(١٢٢) المرجع السابق ص ٢١١ .

أن نرد إلى الإنسانية جمالها البطولى ، وأن نؤكد الروابط التى تصلها بالعالم، وأن نوضح بشعاع قوى مكانها فى الطبيعة . . تلك هى رسالة الشاعر المعاصر »[١٢٣] .

* * *

بهذا انتهت رحلة « الرمزية » عبر فترة زمنية لم تستغرق أكثر من خمسة عشر عاماً . انتهت باعتبارها مذهباً ليبدأ تأثيرها الفنى الشامل فيما تلاها من تيارات أدبية[١٢٤]، وليتسع هذا التأثير ويرحب حتى يمتد إلى كثير من الآداب العالمية، وذلك موضوع الفقرة التالية[١٢٥].

(د) الامتداد الرمزى فى الآداب العالمية :

وهو امتداد لم يكن — كما أشرنا سابقاً — رمزيًّا خالصاً، إذ كان يخضع للمناخ الجديد الذى يستنبت فيه ، ثم لعبقرية الكاتب وثقافته بعامة .

فى الأدب الألمانى :امتزجت الرمزية على يد « رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke » (١٨٧٥ — ١٩٢٦م) بنزعة وجودية تعلن عن نفسها بذلك الضجر العميق الذى نحسه فى كل قصيدة له ، بل فى كل مقطع[١٢٦] ، وهى نزعة لا تطعن فى أصالة قيمه الرمزية ولا تلغيها .

وتتجلى هذه الأصالة الرمزية فى نظرة ريلكه إلى اللغة من ناحية، ثم فى جوهر تجربته الشعرية من ناحية أخرى ، ففيما يتعلق باللغة كان ريلكه يعتقد بأن اللفظ كأس أنت حر فى طبيعة الشراب الذى تملأه به، فكان لذلك يفرغ اللفظ من معناه ويملأه بالمعنى الذى يريد بقدرة فائقة جعلت كبار اللغويين فى ألمانيا يعتقدون بأن الرجل ساحر[١٢٧] .

أما فيما يخص جوهر تجربته الشعرية ، فقد كانت تتردد بين طرفين: الوحى الشعرى

---

(١٢٣) المرجع السابق ص ٢١٢ .

(١٢٤) نرى هذا بخاصة فى حركتين فنيتين كالتكميبية Cubisme والدادية Dadaisme
انظر : المرجع السابق ص ٢١٤ .

(١٢٥) انظر : م . ف . جويار : الادب المقارن : ترجمة د . محمد غلاب (القاهرة سنة ١٩٥٦) ص ١٣٣ .

(١٢٦) انظر مقدمة « شعر ريلكه » تعريب الدكتور ممدوح حقى (دار اليقظة العربية دمشق سنة ١٩٦٢) ص ١٧ .

(١٢٧) السابق ص ٩ — ١٠ .

الذى لا يسخو عليه إلا نادراً ، ولحظات الطفولة العذبة[١٢٨] التى يتحسر عليها فى شعر رقيق :

ايه ساعات الطفولة العذبة !! لم يبق خلف الصور إلا الماضى ، وأما المستقبل فلم يبق أمامنا منه شيء[١٢٩] .

وبين الترقب والحسرة يولد طريق جديد وشعر جديد فيه نشوة المحب ، وفناء الصوفى الذى يرى وحدة الوجود خلف كل مظاهر التحول . . لقد وجد ريلكه طريق الخلاص فى « الموت » الذى لا يعنى بالنسبة له فناء أو عدما بل يعنى نوعاً من « التحول » « يخلق الحياة ولا يبيدها ، ويبدعها ولا يدثرها ، ويبتدىء بها ولا ينهيها ، فهو أولها وآخرها معاً ، وهو بذرتها وثمرتها »[١٣٠] :

نحن لسنا إلا اللحاء والورق . أما الثمرة التى
فى اللب فليست إلا الموت الأكبر الذى يحمل
بذرته كل فرد فى نفسه[١٣١] .

إن الموت هنا هو الحقيقة الجوهرية الوحيدة فى الإنسان ، ولكنه موت يعنى بداية ميلاد غير مرئى ، فيه تتقمص الأشياء أشكال جديدة تحمل كل ديمومة الوجود وتدفقه ، أو هو بالأحرى نوع من الاتحاد الصوفى بمصدر الوجود ، بالاله الذى يحتفظ كل منا بقبس منه فى نفسه لنعود إليه يوماً ما كما ترتد « بقايا الماء التائه » إلى ينبوعها الخالد[١٣٢] .

إن شعر ريلكه — فى التحليل الأخير — إضافة جديدة للتراث الرمزى ، فهو لم يلمح من الوجود « ذلك الجمال المحض » الذى طلبه مالارميه ، ولم يره فى ذاته كما فعل فرلين ، بل كانت محاولاته استشفافاً للجوهر من خلال التحول ، وللخلود فى العدم[١٣٣] ، وتغنيا بالموت الكبير كما كان يدعوه .

---

(١٢٨) د : احسان عباس : فن الشعر ص ٧٥ — ٧٦ .

(١٢٩) « شعر ريلكه » تعريب الدكتور ممدوح حقى ص ٨١ .

(١٣٠) السابق ص ٢٠ .

(١٣١) السابق ص ٣٤ .

(١٣٢) انظر المصدر السابق ص ١٠٨ ، ١٣٥ .

(١٣٣) انظر : Bowra, The Heritage .... P. 222 - 223.

وليس شعر « ريلكه » هو النموذج الوحيد للتأثير الرمزى فى الأدب الألمانى فقد مس هذا التيار شاعراً آخر ، آمن كما آمن الرمزيون بمبدأ الفن للفن ، وهرب بنفسه من عالم الواقع إلى دنيا من الجمال المصطنع والتأمل الذاتى . . ونعنى ستيفان جورج S. George الذى تبدو المفارقة واضحة بين نزعته الذهنية وتلك المسحة الصوفية التى ترقرق فى شعر ريلكه فتهبه الكثير من الحرارة والجيشان[١٣٤] .

أما الأدب الروسى : فقد قدم إلى النظرية الرمزية شاعراً من أعمق شعرائه وأكثرهم صدقاً وصراحة مع ذاته[١٣٥] ، وهو الشاعر ألكسندر بلوك Alexander Blok الذى اصطبغت الرمزية فى نتاجه بنزعة إنسانية هى مزيج من النبوءة والعطف العميق على مستقبل الجنس البشرى ، مما يبدو بوضوح فى قصيدته « الطيار Aviator » حيث يرتاع الشاعر لمنظر آلات الدمار التى أنتجتها المدنية الحديثة ، متسائلا عن البواعث التى تسوغ هذه المغامرة الحمقاء مهما كان تعبيرها عن التقدم الآلى الذى ليست له أهمية الوجود الانسانى ذاته[١٣٦] .

الرمزية فى الشعر الانجليزى : وفى الشعر الانجليزى وجدت الرمزية أكثر امتداداتها خصوبة ، فمنذ سنة ١٨٧٠ م أخذ الشعراء الانجليز يدركون أن الطريق إلى انعاش تراثهم الشعرى هو الطريق نفسه الذى يسلكه الفرنسيون ، ولكن تأثرهم بالشعر الفرنسى لم يبدأ بشكل جدى إلا فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر فقرأوا بودلير ، وترجموا « مالارميه » و« فرلين» ، كما عرفوا غيرهم من رواد الشعر الرمزى[١٣٧] . وسرعان ما ظهرتِ نتائج هذا التأثر فى مؤلفات الكثير من أدبائهم ونقادهم ، وبخاصة « أوسكار وايلد Oscar Wild »[١٣٨] و« آرثر سيمون Arther Symons » الذى كان لترجماته أكبر الأثر فى تقديم الشعر الرمزى إلى جمهور الأدب الانجليزى .

---

(١٣٤) انظر : د . احسان عباس : فن الشعر ص ٧٧ — ٧٨ ، وكذلك « باورا » : المرجع السابق ص ٩٨ — ١٤٣ ، ثم انظر نموذجاً من شعره فى : مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢٧ .

(١٣٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, ... P. 255.

(١٣٦) لموقف خلفاء الرمزية من التقدم الآلى ـ انظر : المرجع السابق : ص ٢٢٥ — ٢٢٦ .

(١٣٧) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 256.

(١٣٨) انظر السابق ص ٢٥٨ — ٢٦١ .

على أن أثر « آرثر سيمون » فى هذه المرحلة لم يقتصر على ترجمته لبعض الشعراء الفرنسيين واحتذائه لهم بل تعدى ذلك إلى تعريف الشعراء الانجليز بنظرية الشعر الرمزى من وجهة نظر نقدية ، أى أنه كان بمثابة « الوسيط » الأدبى بين المذهب الرمزى والشعر الإنجليزى ، ولهذا بدا تأثيره واضحاً فى كل من تلاه ممن تتلمذوا على التيار الرمزى فى فى انجلترا . وكتاباه « التيار الانحطاطى فى الأدب » (١٨٩٣) ، و « التيار الرمزى فى الأدب » (١٨٩٩م) يعتبران فى هذا الباب كتابين رائدين ، وإليهما يرجع الفضل فى توجيه طاقتين من أعظم طاقات الشعر الانجليزى الحديث نحو المجرى الرمزى . . ونعنى بهما : « ييتس » و « اليوت » . .[١٣٩]

« وليم بتلر ييتس » W.B. Yeats (١٨٦٥ – ١٩٣٩) :

هذا الشاعر الايرلندى الأصل ، الذى أنفق حياته الفنية فى البحث عن « صورة لاكتشاف العقل الحديث لنفسه[١٤٠] » والذى يعده باورا وريثاً للرمزية الفرنسية .

وقد استمد ييتس رمزيته من مصدرين أساسيين :

أولاً : محصوله من تراث الشعر الإنجليزى وبخاصة قراءاته لشعر بليك Blake وشيلى Shelley ، فقد أعانته هذه القراءة على اكتشاف رموزه ذات الطابع السحرى[١٤١] .

ثانياً : تراث الرمزية الفرنسية التى لم يتأثر بها إلا فى فترة متأخرة نسبيًّا ، وبالذات حين فرغ صديقه « سيمون » من ترجمته لبعض آثار هذا التراث ، إذ ذاك قرأها ييتس وأعجب بما فيها من فن خالص يعلو عن الظروف والأشخاص « وكل ما هو متغير ووقتى » . ولولا هذه الترجمات لما أتيح له – كما يعترف بذلك فى « سيرته الذاتية » – أن يطلع على الشعر الرمزى بلغته الفرنسية ، إذ كان المامه بها ضعيفاً[١٤٢] .

وتتجلى أصالة ييتس فى أنه لم يقبل النظرية الرمزية فى صيغتها المطلقة ، بل أخضعها – وبخاصة فى مرحلة نضوجه – لظروف العصر واهتمامات البيئة ، فميلاد النزعة القومية

---

(١٣٩) السابق ص ٢٦١ .

(١٤٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ترجمة جميل الحسينى – المكتبة الأهلية بيروت سنة ١٩٦٣ ص ٤٩ .

(١٤١) PP. 267 - 268. Tindall, Forces ....

(١٤٢) السابق ص ٢٦٥ – ٢٦٦ .

وظهور المشكلات السياسية التى نشأت عنها حربان عالميتان والأثر المدمر الذى تركه العلم الحديث على المعتقدات ، والعودة إلى طرح كل ما يتعلق بالحق والقيم على بساط البحث من جديد . . كل هذه العناصر قد استوعبتها مخيلته وجعلتها جزءاً من الكيان الرمزى لشعره(١٤٣) .

ولعل تمجيده للقومية الايرلندية هو المظهر الأساسى لهذه الاهتمامات العصرية ، ولكنه تمجيد لا « يصرخ » ولا تعلو نغمته بل يتخذ شكل السياحة فى الماضى حيث يستمد الشاعر رموزه من رؤى الأجداد ومن الأساطير الكلتية القديمة ، وحسبك أن تقرأ له هذه الأبيات لتحس بغلبة الطابع القومى فى شعره :

حين تصبحين عجوزاً هزيلة شائبة
فتميلين برأسك إلى النار تستدفئين ، افتحى هذا الكتاب
واقرئى ببطء . . وارخى لخيالك العنان . . وتذكرى
تذكرى النظرة الحلوة التى كانت لعينيك
وتذكرى ظلالها العميقة
ما أكثر الرجال الذين أحبوا لحظات رشاقتك المرحة
ما أكثر الرجال الذين أحبوا جمالك كذباً أو صدقاً
إن واحداً فقط أحب فيك روحك المغتربة
واحد فقط أحب أحزان وجهك المتغير(١٤٤) .

غير أن اهتمام ييتس بمشكلات العصر لم يكن يعنى بالنسبة له موافقة الأنظمة القائمة سياسيًّا ودينيًّا واجتماعيًّا ، إنه إن لم يكن فى الطرف المعارض لها ، فهو على الأقل فى موقف الشك ، فقيم العصر — فى نظره — قد بلغت طريقاً مغلقاً ، وكل منها تناقض الأخرى وترفضها ، ومن هنا كانت وظيفة الشعر تحرير الشعور والذات من هذا الصراع باعطاء حق الأولوية للغريزة والعاطفة قبل جميع ضروب الفكر المنطقى المنظم بل وقبل مطالب المجتمع(١٤٥) .

---

(١٤٣) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٠ .

(١٤٤) نقلا عن : بول دوتان : الأدب الإنجليزى (دار الفكر العربى ط سنة ١٩٤١) ص ٢٢٨ — ٢٢٩ (ولم يذكر له مترجم) .

(١٤٥) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٥٥ .

وإذا كانت هذه هى وظيفة الشعر — حسبما يرى ييتس — فكيف تتحقق شعرياً ؟ أعنى ما هى الأداة الفنية التى تتيح للشعر أداء رسالته الجديدة ؟

إنها الرموز التقليدية التى تحتويها الأساطير والأقاصيص الشعبية القديمة(١٤٦) ، ثم هى الرموز الخارقة للطبيعة التى يهتدى إليها الشاعر عن طريق مزجه بين الحقيقة والخيال فى نوع من « الرؤيا » ، إذ بهما — بالرموز التقليدية والرؤيا — تنفتح مغاليق الحياة اللاواعية ونصل إلى منابع الخيال المبدع(١٤٧) ، التى حاول الوصول إليها من قبل رواد الرمزية الفرنسية ، مع فارق أن هؤلاء توسلوا إليها بتراسل الحواس وفوضاها أحياناً ، أما « ييتس » فوجد طريقه فى السحر والرموز الشعائرية التى تجعل النشاط العقلى فى حالة غيبوبة تتيح للشعور فرصة الانطلاق(١٤٨) ، وهو ما نرى نموذجاً له فى قصيدته « الرجل والصدى » حيث تنحل العلاقات المنطقية بين جزئيات الصورة وتتداعى تداعياً حراً ، فيه شفافية الرؤيا وغموضها فى الوقت نفسه :

ولكن صه ، اننى فقدت الموضوع
فرحه أو ليله يبدو كلاهما كالحلم
هناك صقر أو بومة ضربا ضربتهما
وهما منقضان من السماء أو الصخر
وأرنب مضروب يصرخ
وصراخه يشتت أفكارى(١٤٩) .

بهذه « الرؤى » الحرة حاول « ييتس » اكتشاف العقل الحديث والتعبير عنه بلغة شعرية محافظة فى بنائها وإيقاعاتها(١٥٠) .

---

(١٤٦) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص : ٥٦ .

(١٤٧) السابق ص ٦٤ .

(١٤٨) Tindall, Forces .... P. 271.

(١٤٩) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص : ٧٧

(١٥٠) السابق ص ٥٠ .

وفى شعر ت . س اليوت T.S. Eliot[١٥١] (١٨٨٨ — ١٩٦٤) وجدت الرمزية لسانها الانجليزى المعبر[١٥٢] ، كما أثرت عن طريقه فى بعض الآداب العالمية التى لم يشذ عنها شعرنا العربى المعاصر .

ويبدو (اليوت) نموذجاً للشاعر الموسوعى ، فقد وضع نفسه فى مهب ثقافات مختلفة ومؤثرات غاية فى التعقيد تمثلتها جميعاً طاقته الفنية وأحالتها خاتماً جديداً .

وصلته بالنظرية الرمزية نموذج لهذا التأثر الحر ، إذ لم يخضع فيها لصيغة مذهبية جامدة كما لم يستمدها من طريق واحد ، فقد قرأ « لآرثر سيمون » كتابه « التيار الرمزى فى الأدب » ومن ثم بدأ إعجابه بشعراء الرمزية الفرنسية وبخاصة « بودلير » ، و « لافورج » ، الذى افتتن اليوت ببنائه الشعرى المعتمد على تيار الوعى بدلاً من السياق المنطقى[١٥٣] .

ويظهر أثر « لافورج » بوجه أخص فى بواكير شعر اليوت ، فهو يعترف بأن القالب الذى بدأ يكتب فيه سنة ١٩٠٨ م « مستمد مباشرة من دراستى للافورج[١٥٤] » ، بل إن أشهر قصائده فى تلك الفترة وهى « أغنية العاشق ج . الفريد بروفروك : The Love Song of J. Alfred Prufrock » تعتبر نموذجاً لهذا التأثر الواعى من حيث اعتمادها على المونولوج الدرامى dramatic monologue أو حديث الذات[١٥٥] .

---

(١٥١) توماس ستيرنز اليوت : من أصل أمريكى ، درس فى « هارفارد » و « السوربون » ثم استقر فى انجلترا ابتداء من سنة ١٩١٥م حيث اكتسب الجنسية الانجليزية . من اشهر قصائده : الأرض الخراب (١٩٢٢م) و (الرجال الجوف) ١٩٢٥م ومن أشهر مسرحياته « جريمة قتل فى الكاتدرائية » (١٩٣٥) « اجتماع شمل العائلة » (١٩٣٩) و « حفل الكوكتيل » (١٩٤٩) . توفى نهاية سنة ١٩٦٤ م بعد حياة أدبية مدوية كان مظهر تكريمها أن منح جائزة نوبل سنة ١٩٤٨م . وله فى بعض شعرائنا تأثير عميق . انظر : ترجمات من الشعر الحديث : ت . س اليوت (دار مجلة شعر : بيروت سنة ١٩٥٨ ص: ١٤٩) ، وكذلك : لويز بوجان : الشعر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦١) ص ١١٦ — ١١٧ ، لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث (الأنجلو — القاهرة سنة ١٩٥٠) ص ٣٠٧ .

(١٥٢) Tindall, Forces .... P. 21.

(١٥٣) السابق ص ٢١ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ — كذلك : د : محمد غنيمى هلال : ما الأدب فى نقد ت . س اليوت ، المجلة — يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٣ .

(١٥٤) لويز بوجان : الأدب الأمريكى فى نصف قرن : الشعر ص ١١٥ .

(١٥٥) مرجع تندال السابق الذكر ص ٢٧٨ .

والقصيدة تصوير لشيخوخة العصر رغم ما يبدو عليه من مظاهر الشباب الزائف ، وهى من ثم تصوير لهذا الاحساس ذاته عند «اليوت» ، ولكن الشاعر لا يفضى الينابهذا عن طريق البث المباشر بل يختار نموذجاً عصريًّا — هو مستر « بروفروك » — الذى يقاسى من ظمأ عاطفى لا يجرؤ على إشباعه[١٥٦] ، إذ يخشى — إن هو تورط فى مغامرة عاطفية — أن يرتد خائباً دون أن تشفع له شيخوخته :

لقد أدركتنى الشيخوخة . . لقد أدركتنى الشيخوخة ، ولسوف يضمر فخذاى حتى تكثر الأطواء فى حجر سروالى[١٥٧] » .

هنا . . يبدو الوجه الآخر من « بروفروك » ، فهو لا يقاسى من هرم مبكر وحسب ، بل إنه يعانى كذلك من سلبية هى فى الواقع مظهر تلك الشيخوخة ، وتردد يذكر الشاعر بشخصية أخرى تعد رمزاً نموذجيًّا للتردد ، تلك هى شخصية «هملت» ، مع فارق أن هذه الظاهرة النفسية تحولت فى « بروفروك » إلى سوداوية مرضية تتناول أدق التفصيلات بطريقة ساخرة مريرة :

هل أسرح شعرى إلى الخلف . . هل أجرأ أن آكل خوخة ؟ ! » .

ولعل هذا سر ما ينبعث فى تلك القصيدة من أبعاد إيحائية ، فتردد « بروفروك » بين الإحجام والإقدام يقابله فى الوقت نفسه تعدد مستويات شخصيته : بين روح تنخرها الشيخوخة وتنعكس معالمها على الجسد «صلعا فى الرأس وهزالاً فى يديه وساقيه» ، ومظهر يغالب العجز بالتصابى ويزيف حقيقته « بالياقة الصلبة والرباط الثمين » ، وهذه المفارقة بين الشكل والواقع لا تقتصر على « بروفروك » ، بل تتعداه — باعتباره نموذجاً — إلى شتى وجوه الحياة المعاصرة ، حتى فتنة « المرأة » لم تعد فى نظره فتنة حقيقية ، فالذراع العارية البيضاء التى تزينها الأساور« تزغب بشعر كستنائى »حين تنعكس عليها أضواء المصابيح[١٥٨] ، ولعله بذلك كان يعتذر عن عجزه .

وإذا كان « اليوت » — فى هذه المرحلة من حياته الفنية — قد تأثر بلافورج فقد

---

(١٥٦) السابق ص ٢٧٨ .

(١٥٧) النص نقلا عن : د : لويس عوض ، فى الأدب الأنجليزى الحديث ص ٣٠٩ .

(١٥٨) انظر ترجمة لهذه القصيدة فى : ترجمات من الشعر الحديث : ت. س اليوت ص ٩٧ — ١٠٣.

تأثر كذلك ببودلير[١٥٩] ، وبخاصة فى قصدته الشهيرة «الأرض الخراب The Wast Land (١٩٢٢م) التى يمكن اعتبارها لوحة تحيط بالمنظر المعاصر بأسره[١٦٠] ، وهى من هذه الناحية تستمد من المنبع نفسه الذى استمد منه بودلير صور الحياة الباريسية ، بل إن الأمر يتجاوز التأثر غير المباشر إلى الاقتباس الصريح[١٦١] ،وهو ما نراه فى نهاية المقطوعة الأولى من القصيدة المذكورة[١٦٢] .

والقصيدة فى بنائها الفنى موزعة على خمس مقطوعات : (١) دفن الموتى (٢) لعبة الشطرنج (٣) موعظة النار (٤) الموت غرقاً (٥) ما قاله الرعد ، ولا يعتمد فيها الشاعر على التسلسل الروائى بقدر ما يعتمد على تداعى المكونات والصور ، ثم الاقتباس من التراث الأوروبى بأوسع معانيه تعبيراً عن انعدام الحواجز بين الثقافات ، ثم تفصيلات الحياة اليومية التى يضفى عليها جو القصيدة قيمة إيحائية ، أما أهم الأشكال الفنية التى اتكأ عليها الشاعر فقد تمثلت فى « الأسطورة» وبخاصة «أسطورة الكأس المقدسة » و« الرؤيا السماوية » التى كان يبحث عنها أبطال القرون الوسطى نشدانا للخصوبة ،والتى يبحث عنها « اليوت » بغية بعث روحى جديد[١٦٣] .

هذا البعث هو المقابل المفتقد لما تعانيه المدنية الحديثة من جدب روحى[١٦٤] ، وعقم شامل يعكس ما صنعته الحرب الأولى من دمار مادى ونفسى :

تلك الجثة التى زرعتها فى حديقتك فى العام الماضى
هل بدأت تنبت ؟ وهل تزهر هذا العام ؟[١٦٥] .

والواقع أن هذه الجثة التى يتحدث عنها الشاعر ، ليست — فى مستواها الإيحائى —

---

(١٥٩) انظر : J. Stewart, Poetry in France and England P. 154.
وكذلك د : محمد غنيمى هلال : ما الأدب فى نقد ت . س اليوت : مجلة المجلة يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٩٥ — ٩٦ .
(١٦٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ .
(١٦١) Tindall, Forces .... P. 280.
(١٦٢) ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٦ .
(١٦٣) م . ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٤ — ١٣٥ .
(١٦٤) Tindall, Forces .... P. 181.
(١٦٥) روزنتال : المرجع السابق ص ١٣٥ .

إلا الجثة الكبرى لجميع موتى الحرب الذين لا يفضلهم الأحياء فى شىء ، إذ أصبحوا هم أيضاً أنصاف أموات :

مدينة زائفة .

تحت الضباب القاتم لفجر يوم شتاء

جمهور يتدفق فوق جسر (لندن) ، جمهور غفير

لم أكن أظن أن الموت قد طوى كل هذه الجموع »[١٦٦] .

وإذا كانت المقطوعة الأولى من القصيدة (دفن الموتى) رصداً رمزياً لهذا الجفاف الروحى ، فإن الجزء الخامس منها (ما قاله الرعد) يلخص مضمون الأجزاء الثلاثة الوسطى ، إذ يقول فيه الشاعر :

ابذل ، اعطف ، سيطر »[١٦٧] .

وكأنه يشير بذلك إلى ما تفتقده الحضارة الحديثة من قدرة على الحب والإرادة والتضحية وهى عناصر البعث المنشود ، كما أن نقائضها — وهى على التوالى موضوعات المقطوعات الثلاث الوسطى فى القصيدة — مظاهر كبرى لهذا الجفاف الروحى الذى أشرنا إليه .

وربما استطعنا — لهذا السبب — القول بأن مقطوعات القصيدة الخمس ليست إلا وجوها متعددة لأزمة واحدة ، وبأن شخصياتها تمثل مواقف مختلفة لشخص واحد[١٦٨] يفتقد الحب ، ويقصر عن البذل ، وتعوزه السيطرة الكاملة على رغباته حتى يهتف مع الشاعر :

« مرحباً بالسلبية » .

على أن القصيدة لا تقف عند هذه الصرخة اليائسة ، فنهايتها استشراف لرؤيا

---

(١٦٦) السابق ص ١٦ .

(١٦٧) السابق : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٨ — ١٣٩ .

(١٦٨) Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955. P. 194.

الخلاص ، يوحى بها الشاعر عن طريق مجموعة من الرموز التى تختتم القصيدة ، حين يصيح « الديك » ويخطف البرق الأبصار وتسقط الأمطار ، وتعلو هذه الترنيمة :

سلام . سلام . سلام(١٦٩) .

* * *

ولعل هذين النموذجين قد أوضحا بجلاء أن تأثر « اليوت » بالنظرية الرمزية فى تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية — وقد امتدت هذه الفترة حتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين — لم يكن استسلاماً مطلقاً لصيغها المذهبية ، فرمزيته تفتقد هذا الاحساس المثالى الخالص الذى تمثل فى نظرية « العلاقات » كما عرفها آباء الرمزية ، كما أن تأثره « ببودلير » لم يتعد بعض الصور التى أخذها عنه واستخدمها لغايات عصرية تقصر عن هذه الآفاق الميتافيزيقية الرحبة التى نلمحها فى شعر « بودلير » ، وأحرى بنا أن ننظر إليه — فى هذه الفترة — على ضوء علاقته بالمدرسة « التصويرية Imagist »(١٧٠) التى ترجع بدايتها إلى سنة ١٩٠٨ والتى انضم إليها « اليوت » رسمياً سنة ١٩١٥م فأثر فيها وتأثر بها .

غير أن تحولاً خطيراً طرأ على فن « اليوت » فكراً وتطبيقاً ، منذ بدايات الربع الثانى من هذا القرن — وبالذات سنة ١٩٢٧م— حين أعلن أنه « أنجلو كاثوليكى دينياً ، وكلاسيكى أدبياً ، وملكى سياسياً(١٧١) » ، وقد انعكس هذا التحول على علاقته بالنظرية الرمزية . .

---

(١٦٩) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤١ — ١٤٢ .

(١٧٠) المدرسة التصويرية : ترجع بدايتها إلى سنة ١٩٠٨ حين أسس الفيلسوف ت.اى هو لم T.E. Hulme نادياً فنياً بهدف تنشيط الشعر الإنجليزى كان نواة لهذه المدرسة التى حدد ذلك الفيلسوف أهدافها بقوله : ينبغى على الشاعر أن يتجنب تلك الحدود التى يفرضها الفكر على تدفق التجربة ، وأن يحاول — متحاشيا الشرح المنطقى — تجسيد مشاعره وأحاسيسه فى سياق من التشبيهات المادية Physical ومثل هذه التشبيهات والمجازات يمكنها أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه . وفى سنة ١٩١٢م حدد رواد هذه المدرسة — وعلى رأسهم ازراباوند Ezra Pound— مبادئها فى : المعالجة البشرية للموضوع ، والقصد والدقة فى استخدام الكلمات ، وأن يكون النظم تابعاً لتدرج النغم الموسيقى لا لتتابع الأيقاع المتساوى . انظر : تندال ص ٢٧٤ — ٢٧٧ ، لويز بوجان : الشعر ص ٧١ ، د . هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٤ ، فؤاد اندراوس: أدباء الأنجليز المعاصرون (الانجلو— القاهرة) ص ٤٠ — ٤١ .

(١٧١) ترجمات من الشعر الحديث: ت . س اليوت ص : ١٤٩ ، وكذلك : ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ١ ص ١٥٢ — ١٥٣ .

يقول « تندال » : مثلما اقترب اليوت فى قصائده الأخيرة من المسيحية كان اقترابه من الرمزيين » ، فلم يعد يتكىء بصفة أساسية على « الصورة الشعرية » بل أصبح اهتمامه منصباً على إثارة الفكر والشعور عن طريق « الايقاع » و « التقريرات النثرية الموحية » و « التعازيم incantations » ، وتشظى الأفكار(١٧٢)على نحو أكثر صفاء وتجريداً .

ولعل قصيدته «أربعاء الرماد Ash Wednesday » سنة ١٩٣٠ م من أغنى النماذج بخصائص هذه المرحلة ، وفيها يندمج آخر أثر لما كان يحسه الشاعر من مرارة ببوادر شجن جديد تعبر عنه مواقف غنائية ذات نبرت مسيحية واضحة :

أيتها الأخت المباركة . . أيتها الأم المقدسة
يا روح النافورة ، يا روح الحديقة
لا تذرينا نخدع بالزيف أنفسنا(١٧٣) .

* * *

وتمتد هذه المرحلة من فن اليوت لتستغرق معظم شعره فى الشطر الأخير من حياته ، فالواقع أن ما كتبه منذ ذلك التاريخ ليس إضافة إلى ما فات بقدر ما هو تنمية له .

* * *

هذه فى إيجاز الظروف العامة لنشأة الظاهرة الرمزية وتطورها وامتدادها ، وقد رأينا أن هذه النشأة كانت نتيجة حتمية لبواعث سياسية واجتماعية ونفسية شكلت المنظر التاريخى لهذا العصر ،وقد كان لتغير هذه البواعث على المسار الزمنى أكبر الأثر فيما طرأ على الرمزية من تطورات عرضنا لها على ثلاث مراحل : كانت الأولى منها رصداً لتاريخ الرمزية من خلال رُوادها الأول : بودلير وفرلين ورامبو ومالارميه ، ثم كانت الثانية اكتشافاً للمذهب على أيدى من قننوا له وحددوه ، ثم انقلبوا عليه فمزقوه بهذه الموجات التى ارتدت عنه كلية ، أو انشقت عليه فلم يبق لها منه سوى الشكل ، ثم كانت المرحلة الثالثة أو فترة الانهيار الذى ألمحنا إلى أهم أسبابه ومظاهره .

ثم كانت بقية الصورة أن نعرض لهذا المذهب — فى إجمال — منتقلا من بيئته الفرنسية الأم ، ممتداً إلى مناخات أدبية جديدة احتضنته وصبغته بألوان خاصة ظهرت

---

(١٧٢) Tindal, Forces .... P. 281-282.

(١٧٣) النص منقول عن ترجمة للدكتور لويس عوض : الكاتب يونيو سنة ١٩٦١ ص ١٣١ وما بعدها .

فيها قسمات التراث القومى وهموم البيئة المحلية ، كى يتبين الغيورون على أدبنا العربى أن التأثر بمذهب أدبى ما لا يعنى المحاكاة المطلقة ، كما أن أدبنا العربى من الناحية المقابلة لم يكن بدعا من الآداب العالمية حين تنفس بملء رئتيه رياح هذا التطور الجديد .

ولئن أعوز هذه الصورة للتاريخ الرمزى البسط والتفصيل ، فلم تعوزها الإحاطة بالخطوط العريضة والمؤثرة ، ولولا حرصنا على صلابة المنهج الذى رسمناه لهذا البحث لكان فى الإمكان أن نشير إلى بعض من أغفلناهم عامدين من الشعراء المعاصرين الذين يمارسون — حتى الآن — نوعاً من التأثير فى شعرنا الحديث(١٧٤)، ولكان فى وسعنا كذلك أن نقف عند بعض الآداب الشرقية التى تأثرت بالرمزية ، وبخاصة الأدب الهندى ممثلا فى شاعره العظيم « رابندرانات تاجور » (١٨٦١ — ١٩٤١) الذى جمع بين حكمة الشرق وثقافة الغرب ، فى إطار إنسانى لا يعرف الحدود ، روحانى يرى الخالق فى كل مظاهر الطبيعة : فى حفنة التراب وأفواف الورود وزبد الأمواج مع رمزية شفافة تتخللها روح غنائية عذبة(١٧٥) .

* * *

ولعله قد تبين من خلال الهيكل العام لهذا الفصل أن الرمزية لم تكن أسلوباً فى التعبير وحسب، بل كانت فوق ذلك نظرية فى الشعر لها أسسها الفلسفية والجمالية وهو ما سنعرض له فى الفصل التالى .

---

(١٧٤) نذكر منهم — من شعراء الانجليزية — اديث سيتويل Edith Sitwell — وبها تأثر شاعرنا العربى « بدر شاكر السياب » فى بعض قصائده ، والدوس هكسلى Aldos Huxley و « ديلان توماس «Dylan Thomas» و « جيمس جويس «James Joyce» وسواهم كثيرون : انظر « تندال » فى :

The Literary Symbol, P. 3.

Forces in Modern British Literature, PP. 282-286.

(١٧٥) انظر على سبيل المثال ديوانه « جنى الثمار » ترجمة د : بديع حقى ، ونشر دار القلم (الألف كتاب) سنة ١٩٦١ — والشاعر فيما عدا ذلك دواوين : البستانى — الهلال — مكتب البريد — جيتنجالى — شيترا — البيت والعالم . وقد نشرت جميعاً مترجمة ضمن مشروع الألف كتاب فى عيد ميلاده المئوى سنة ١٩٦١م .

الفصل الثانى

الجمال الرمزى

نعرض فى هذا الفصل للوجه الجمالى من نظرية الشعر الرمزى ، فنبين أولا مفهوم الشعر على ضوء هذه النظرية ، وموقعه بين الالهام والصنعة ، معقبين بتحديد فكرة الرمزيين عن الاستقلال الفنى والغاية من الشعر إن كانت له عندهم غاية سوى ذاته ، ثم نشرح بعد ذلك فلسفة الرمز على ضوء نظريتهم فى « العلاقات » ، مختتمين هذا الفصل بتحليل للخيال الرمزى فى أهم مصادره : « الحلم الرمزى » .

المفهوم الرمزى للشعر

يبدو أن انعطاف الرمزيين تجاه ما فى الواقع من قيم مثالية كانوا يحسون بها إحساساً غامضاً ، أفضى بالكثيرين منهم إلى النظر إلى الشعر بوصفه رياضة على المعرفة الغيبية mystical knowledge[1] قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات واللغة عموماً .

ولعل « بودلير » كان يلمح هذا الجانب حين قرر أن صياغة التجربة فى شكلها اللغوى تأتى فى المقام الثانى من عملية الإبداع ، التى تتميز — فى الدرجة الأولى — بسمتها الغيبية ، وأن الرمز ليس صورة لغوية أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه ، بل هو واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحى هو مصدر ما فيها من قيم جمالية[2] .

ومن هنا كان الشعر عند بودلير ضرباً من الكشف « يكفى نفسه بنفسه[3]» لأنه يرتفع عن أدران الواقع إلى حيث يطرق أبواب المجهول ويستشرف أفق الجمال الخالد فى نوع

---

(١) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, Oxford, 1950, P. 298.

(٢) السابق ص ٢٧٠ .

(٣) أنطون كرم : الرمزية ص ٤١ .

من الاتحاد الصوفى ، كثيراً ما يتخذ عند الشاعر صورة الحلم « برحلة » ذات مضمون مثالى[٤] لا نخطئه فى قصيدته « سمو Elevation » :

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر
مصعدة كل صباح إلى معارج السموات ، حرة طليقة
فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء
لغة الزهور وسر الكائنات الصامته[٥] .

ولأن من طبيعة هذه « الأحلام » الهروبية ألا تدوم ، كان الشاعر سرعان ما يصطدم ببشاعة الواقع فى ألم ويأس وتمرد ، وهنا يتبدى له الشعر عزاء عن النشوة الذابلة ، ووسيلة لتحويل الألم إلى لذة واستنباط الجمال من خلال الركام العفن[٦] .

وإذا كان الشعر — فى اعتبار « بودلير » — حاما بالمثال من ناحية ، وطريقة لتثبيت رؤى هذا المثال بعد تبدد الحلم — من ناحية أخرى ، فإنه كان بالنسبة لفرلين « حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهى تقليد الواقع ونقله[٧] » ، وفى هذا ما يسمح لنا بملاحظة مدى المفارقة بين الشاعرين ، فعلى حين يبدأ « بودلير » من الواقع ويتجاوزه لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من «علاقات »، نرى « فرلين » يبدأ من الذات لينتهى بها فى رحلة ضبابية تستمد غموضها من غموض موضوعها .

ويبدو « مالارميه » أقرب — فى فهمه للقصيدة الشعرية — إلى « بودلير » منه إلى « فرلين » ، فالقصيدة عنده « واسطة » بين المادة والفكرة واستنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل العمل الفنى حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة[٨] .

ولكن . . كيف يبلغ العمل الشعرى هذا المستوى من التجريد ؟ لكى يتحقق هذا يرى « مالارميه » أن على القصيدة أن ترتفع فوق التعبير الشخصى إلى مستوى من الموضوعية

---

(٤) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 139.

(٥) انظر ترجمة لهذه القصيدة فى : أزهار الشر — ترجمة محمد أمين حسونة ص : ٤٢ ، ٤٣ .

(٦) J. Stewart; Poetry in France and England, P. 140.

(٧) أنطون كرم : الرمزية ص ٥٠ .

(٨) Tindall, Forces .... P. 252.

يوحى بالمناخ الداخلى للذات[٩] عن طريق استغلال إمكانات الموسيقى الشعرية فى خلق حالة من الذهول والنشوة المطلقة . . وهى غاية كانت من الصعوبة بحيث انتهت بملارميه إلى إحساس مرير بالفشل :

منجم لا غناء فيه :

الليل واليأس والأحجار الكريمة[١٠] » .

ولعله قد لوحظ من هذا أن نظرات آباء الرمزية إلى الشعر – على تعدد صيغها – تتفق جميعاً فى اعتباره أمراً يتجاوز الدلالة اللغوية والموضوع . وقد كان هذا أساساً بنى عليه دعاة الشعر الخالص – فى الربع الأول من هذا القرن – نظريتهم القائلة بأن الشعر «نفحة سحرية» تتخطى العناصر الشكلية فى القصيدة وإن استفادت بما فيها من قيم إيحائية ، « فليس الشعر شعراً لما فيه من صور حية وأفكار وعواطف ثم إبهام وشىء فائق الوصف ، لكنه شعر أولا لأنه يتضمن شيئاً فائق الوصف ثم لما فيه من صور وأفكار وعواطف مرتبطة بهذا الشىء ارتباطاً وثيقاً » و « لكى نجيد قراءة الشعر ليس لزاماً علينا أن نفهم المعنى دائماً . . . الشعر فوق أساليب الكلام ، فوق العقل والخيال والحس ، فوق تحليل اللغوى أو الفيلسوف ، وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة ، وتسلسل الأفكار وتدرجها المنطقى ، فوق العواطف والانفعالات »[١١] .

وحدة الفنون وصلة الشعر بالموسيقى :

وإذا كان موضوع الشعر الرمزى على هذا المستوى من التجريد الذى يقصر عنه الشكل اللغوى بحدوده الدلالية كان لابد من استغلال الخصائص النغمية فى الموسيقى للإيحاء به ، إيماناً من الرمزيين بوحدة النشاط الجمالى فى جوهره رغم تعدد الفنون .

* * *

---

(٩) Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

(١٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

(١١) من أقوال هنرى بريمون Henri Brémond صاحب كتاب الشعر الصافى Poésie Pure – نقلا عن : روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص : ١٠٦ .

وقد أتاحت لهم هذه النظرية استغلال بعض امكانات الفنون الأخرى فى تحقيق الإيحاء الشعرى(١٢) ، حتى لقد طمح « مالارميه » ، فى المرحلة الأخيرة من حياته الفنية إلى استنباط ما فى الشعر من قيم شكلية عن طريق هندسة الكتابة ، وتنظيم الكلمات فوق الصفحات تنظيماً توحى فيه علامات الترقيم ومسافات الفراغ البيضاء بقدر ما توحى الكلمات ذاتها ، وفى هذا ما يقترب بالشعر من نطاق الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم والتصوير(١٣) .

غير أن الموسيقى كانت بطبيعتها أقرب وأهم الفنون التى اتكأ عليها الرمزيون بدافع الصلة الوثيقة التى تربطها بالشعر ، « فما الموسيقى إلا شعر صوتى » كما يقول جويو(١٤) ، ثم لأنها تعبير عالمى وليست لغة اقليمية ، وأخيراً لما تتكشف عنه من وضوح نسبى مبعثه الانسجام والتناسب بين نغماتها ، ولعل هذا الانسجام هو جوهر تلك « الحالة » التى كانت تستغرق « مالارميه » ، وهو على مشارف الابداع : « فى البدء يملأ نفسى تهيؤ موسيقى ، ولطالما أرى أمامى عنصر القصيدة الموسيقى عندما أجلس للنظم(١٥) » .

ونخطىء حين نظن حديث الرمزيين — وبالذات « مالارميه » — عن أهمية الموسيقى بالنسبة للشعر لا يعنى سوى المستوى الشكلى للموسيقى : النغمات والايقاعات والجمل ، إنه يعنى كذلك — وفى المقام الأول — تلك النشوة الجمالية المتفردة التى توحيها الموسيقى ولا تستطيع أن تدل عليها الكلمات ، يعنى ذلك الكمال الغائب الذى يند عن التحقيق ، يعنى ذلك الصمت الذى يمكن أن يكون أكثر موسيقية من الغناء ما دام يحفل بهذا الانسجام الذى يحلم به الرمزيون شعرياً(١٦) .

لا غرو إذن أن يقف « مالارميه » مبهورا بهذا التناغم الذى تسمعه الروح حين تبصر ما بين النجوم من تناسب بديع يتشكل فى صور من الجمال المثالى على الشاعر أن يوحى بها وبماتشعه من موسيقى غير مسموعة(١٧) .. ولا غرو كذلك أن يرى «فرلين» فى الموسيقى معنى مثالياً — لا إيقاعياً فقط — وكأنها روح الشعر وجناحه الأثيرى : يقول :

---

(١٢) A. G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 163.

(١٣) انظر : دنيس هويسمان : عالم الجمال : ترجمة أميرة مطر ص ١٢٤ .

(١٤) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبى ص ١٢٨ .

(١٥) انظر : أنطون كرم : الرمزية ص ٧٥ ، ١٥١ .

(١٦) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 11.

(١٧) السابق والصفحة نفسها .

بالموسيقى أيضًا ودائماً .
ليكن شعرك هو الشيء المحلق
حتى ليحس فيه بما يهرب من الروح عابراً
نحو سموات أخرى[١٨] .

* * *

وقد كانت تلك المحاولة من جانب الرمزيين للإيحاء بموضوع شعرى على هذه الدرجة من الغموض والعمق محاولة رائدة بقدر ما هى شاقة ، وقد يكون ضرورياً أن نعرض لموقفهم من الإلهام الشعرى والصنعة ، حتى نكون على بينة من ذلك الجهد الذى كانوا يعانونه فى الابداع .

أما « بودلير » فيرفض الإلهام الشعرى بمعنى الفيض التلقائى الذى عرفته الرومانتيكية ، ويرى فيه مزلقاً يتعرض بسببه الشاعر « لخطر الخضوع للصور التقليدية ونقل وجوه الحلية البلاغية التى هى ألصق بالنظم منها بالشعر الاصيل[١٩] » ، ولكنه يقبله شريطة أن لا يفهم منه سوى « الاستمرار فى العمل[٢٠] » على حد تعبيره .

وقريب من هذا موقف « مالارميه » الذى لم يصرح برأيه فى « الإلهام » وإن كانت معاناته المضنية فى العمل الشعرى تأكيداً لميله إلى اعتبار الشعر جهداً ومعاودة ، « فالصدفة — كما يقول — لا تخلق بيتاً شعرياً[٢١] » ، والقصيدة كرمية النرد تكررها أكثر من مرة أملاً فى شيء قد لا تحصل عايه مطلقاً . ولن نخطيء صدى هذه النظرة فى أفكار أبناء الرمزية ، وبخاصة « بول فاليرى » ، الذى نفى عن الشعر طابعه السحرى ورأى فيه اختياراً وحاجة إلى الكتابة متى توفرت أداتها ، فالآلهة « تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل ، أما البيت الثانى فعلينا نحن أن نؤلفه »[٢٢] ، ومن هنا كان عليه أن يفكر فى احدى قصائده — «المقبرة

(١٨) السابق ص ٩ .
(١٩) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٣٧٦ .
(٢٠) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه — ترجمة د . محمد إبراهيم الشوش (منشورات مكتبة ميمنة) — بيروت سنة ١٩٦١ ، ص ٢٥ .
(٢١) أنطون كرم : الرمزية — . .ص ٩٨ .
(٢٢) دنيس هويسمان : علم الجمال ص ٩٢ .

البحرية » — طيلة عشرين عاماً[٢٣] !!

ومع ذلك يجب أن نحذر الاعتقاد بأن ميل الرمزيين إلى « الصنعة الشعرية » إقرار بمبدأ التكلف والافتعال فى الصياغة ، إذ يجب أن تجود هذه الصنعة حتّى تختفى كما يشير « ييتس » :

قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات
ولكن إذا لم يبد كأنه وحى البديهة
فإن كل صناعاتنا فى اللفق والفتق هباء[٢٤] .

وربما تحتّم علينا بعد هذا أن نتساءل عن غاية ذلك الجهد إن كانت له غاية ... بعبارة أخرى : ما موقف الشاعر الرمزى من استقلال الفن ؟ وما مدى ارتباطه بالواقع ؟ وأين موقع نظرية الشعر الرمزى بين التعليمية والتأثير ؟

نظرية الشعر الرمزى
بين التعليمية والتأثير

يقرر باورا أن العمل الشعرى — من حيث غايته — يتردد بين طرفين : التعليم instruction والتأثير أو السحر magic ، فعلى الطرف الأول تقع نظرية الشعر الكلاسيكى ، وعلى الطرف الآخر تقف النظرية الرومانتيكية مؤكدة أن الشعر لا يقرر وإنما يبدع . . لا يعلم ولكنه يؤثر ، ومن الموقع ذاته ستبدأ النظرية الرمزية دعوتها إلى تقويم الشعر على أساس ما يخلفه فى النفس من آثار إيحائية .

والحق أن صياغة القضية على هذا النحو أمر لم تتعرض له الأجيال الغابرة من الشعراء ، فلم يكن الشاعر القديم بحيث يفرق بين التعليم والتأثير ، كما لم يكن متوقعاً منه — فى الظروف التى نشأ فيها — سوى أن يكون مربياً وشاعراً فى الوقت نفسه ، وهو ما لا يتوفر للشاعر

---

(٢٣) Tindall, The Literary Symbol, P. 254.

(٢٤) نقلا عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٩١ .

الحديث الذى اقتنص منه العلم كثيراً من وظائفه التقليدية من ناحية ، وأصبح عليه — من ناحية أخرى — أن يحتمل منافسة مناهج الدراسات الانسانية المعاصرة له فى ألصق ميادينه وأكثرها خصوصية : النفس البشرية[٢٥] .

ومن ثم لم يعد أمام الشاعر إلا أن يكون شاعراً وحسب ، ولم يبق أمام الشعر إلا أن يعود إلى طابعه السحرى العريق ، الذى يشبه « الصلاة » كما يقول « هنرى بريمون » ، وأن تقتصر وظيفته على التأثير الإيحائى ، وهو ما يتجلى بوضوح فى الشعر الرمزى ، وبخاصة شعر « مالارميه » الذى يخلق فى قرائه حالة معقدة يلعب الفهم فيها دوراً ثانوياً[٢٦] .

ويبدو موقف « مالارميه » فى هذا الصدد وثيق الصلة برأيه فى استقلال الفن ورفض أية قيمة عملية تكون هدفاً له ، وهو لهذا يربط بين الشعر والغناء (فى مؤلفه شرود Divagations) مقرراً أن كلاً من الحلم — وهو جوهر الشعر الرمزى — والأغنية ليس موضوعاً للتعامل المادى بين الفنان والجمهور ، فالشاعر يغنى لنفسه وليس للآخرين ، وهم أحرار فى أن يستمعوا إليه أولا[٢٧] .

وموقف « بودلير » فى هذه الناحية أكثر اعتدالا من موقف « مالارميه » ، لأنه يرفض أية غاية خلقية تفرض على العمل الفنى من خارجه ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرى ضيراً فى أن تشرق هذه الغاية من داخل العمل ، وتنساب فيه كما تنساب السوائل اللطيفة ، « فالأخلاق — كما يقول — لا تدخل فى الفن باعتبار أنها غاية ، وانما تمتزج فيه كامتزاجها بالحياة نفسها »[٢٨] و « فى الأجواء الأثيرية للشعر الحقيقى لا يمكن للشر أن يوجد أكثر مما يوجد الخير »[٢٩] .

ولنا أن نلاحظ مدى منطقية هذه النظرة من « بودلير » مع رأيه فى صلة الذات بالموضوع أو الفنان بالواقع ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه مقررين أن « بودلير » لم يلغ الواقع إلغاء تامًّا ، بل أعاد تقييمه من جديد بمقياس الذات وبشروطها ، ومن ثم أصبح الواقع عنده « واقعاً » من خلال الذات ، كما أصبح « الفن الخالص — على حد قوله —

---

(٢٥) Bowra, The Heritage of Symbolism PP. 219-220.

(٢٦) Bowra, The Heritage .... PP. 220-221.

(٢٧) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 155 - 156.

(٢٨) نقلا عن روز غريب : النقد الجمالى ص ٦٥ .

(٢٩) نقلا عن دنيس هو يسمان : علم الجمال ص ١١٩ .

تعويذة إيحائية تضم الذات والموضوع فى وقت واحد معاً ، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه »[٣٠] .

تأسيساً على هذا الموقف الذى يجمع بين ذاتية الفنان وكينونة الواقع يقيم بودلير ما أسماه نظرية « الوحدة الكاملة l'unité integrale » مقرراً أن الفن الحق هو ماينسجم مع منطق الحياة بقدر ما ينسجم مع منطق الجمال[٣١] . ولعل فى هذا تفسيراً لتلك النزعة الشريرة التى تسرى خلال ديوانه « أزهار الشر » ، إذ كان يرى فيما ندعوه « شراً » نوعاً من الجمال — من ناحية — ورعاية لطبيعة الحياة من ناحية أخرى، وهو مايشير إليه فى إحدى قصائده بقوله :

« أيها الجمال : ما همى إن كنت تنتمى إلى ملائكة الرحمن أم لشياطين السعير »[٣٢].
وواضح أن هذه النظرة الجمالية الجديدة تتجاوز حدود الجمال التقليدى إلى حيث تصبح نوعاً من « الرؤيا الذاتية » وكشفاً عما وراء الظواهر من عناصر أبدية ، « فالجمال — كما يقول — مكون من عنصر أبدى خالد لا يتغير ، يصعب للغاية تحديد كميته ، ومن عنصر نسبي مشروط بالظروف »[٣٣] .

ولكن هذا العنصر الأبدى ليس — فى رأيه — خيراً محضًا ، كما أنه ليس سروراً محضاً ، بل ربما كان الألم أبرز خصائص الجمال . « لا أنكر أن السرور قد يقترن بالجمال ولكنه زينة رخيصة له . بينما الحزن والشقاء هما رفيقاه العظيمان ، بحيث لا أستطيع أن اتصور جمالاً لا حزن وراءه »[٣٤]ومن هنا كان « الشيطان » فى نظره النموذج الكامل للجمال المؤلم ، ولعله لم يكن كذلك إلا لأن « بودلير » يرى فيه صورة ذاته الشقية المرجومة التى يقهرها الندم والصبوة معاً :

حول جنّى أحسست بالشيطان
إنه يسبح حولى كهواء غير محسوس

---

(٣٠) نقلا عن د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للأبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٨٣ .

(٣١) انظر نص حديث بودلير عن هذه الوحدة فى : د : محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٣١٤ — ٣١٥ .

(٣٢) أزهار الشر : ترجمة محمد أمين حسونة ص ٦٩ — ٧٠ .

(٣٣) نقلا عن جان بول سارتر : بودلير ص ١٩٩ .

(٣٤) د . إبراهيم ناجى : بودلير وقصائد من ديوانه : أزهار الشر ط ١ سنة ١٩٥٤ القاهرة ص : ٣١ .

أستنشقه وأحس به يحرق رئتى »[٣٥] .

ولئن كان ولع « بودلير » بشيطانه نوعاً من الإسقاط — بمصطلح التحليل النفسى — أو الغرام بالمثل ، لقد كان من زاوية أخرى امتداداً مع نظرته إلى الإنسان الذى يجمع — فى رأى بودلير — بين طاقتين متعارضتين : « الهية » و « حيوانية »، وكل منهما دليل على الأخرى ، وكلٌ منهما — كذلك — فى صراع مع الأخرى على نحو يبدو فيه الانسان — أو بودلير ذاته — نموذجاً للتوتر بين حركتين ، إحداهما تتجه نحو الأعلى والأخرى نحو الأسفل[٣٦] ، وهو ما تشير إليه إحدى قصائده :

عندما يطلع الفجر الأحمر على خطيئة

وبينما يختلج الشرف الغالى اختلاجة الندم

فإن هناك تعويضًا غريباً يقوم

إذ يستيقظ ملاك من خلف هذه الوحشية »[٣٧] .

آية هذا أن « بودلير » — مستفيداً من آراء الفيلسوف الألمانى « كانت » والشاعر الامريكى « ادجار آلان بو » — لا ينفى الطابع الخلقى عن الفن إذا انبثق من داخل العمل ذاته بحيث يرى فيه الشاعر جمالاً يعد التمرد عليه نشازا فيما أسماه « بالإيقاع العالمى » وخيانة للمشاعر المرهفة[٣٨] ، وأن مفهوم الجمال بالنسبة له قد اكتسب — شأن كثير من الرمزيين — قيمة غيبية ومثالية غير مقيدة بحدود الواقع ومنطق الطبيعة ، بل إن الطبيعة أضحت فى نظره بؤرة للخطيئة ومنبعاً للشر ، « فالجريمة التى ذاق الحيوان البشرى طعمها فى بطن أمه هى بالأصل طبيعة ، أما الفضيلة فهى على العكس مصطنعة »[٣٩] ، حتى الطبيعة النباتية — وهى مصدر الهام رومانسى — يرفضها بودلير : « اننى لن أصدق أبداً أن روح الآلهة تسكن فى النباتات ، وحتى لو سكنت فيها فلن أهتم بها كثيراً »[٤٠] !!

---

(٣٥) المصدر السابق ص : ٨٣ .

(٣٦) انظر : سارتر : بودلير ص ٣٩ — ٤١ .

(٣٧) بودلير وقصائد من ديوانه أزهار الشر ترجمة د : إبراهيم ناجى ص : ١٢١ .

(٣٨) انظر : د : محمد غنيمى هلال . النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٣ — ٣٢٤ .

(٣٩) سارتر : بودلير ص ١١٠ .

(٤٠) السابق ص ١١٣ .

ولن نعدم هذا الطابع المثالى — فيما يخص علاقة الشاعر بالواقع ومفهوم الجمال — عند غير « بودلير » من آباء الرمزية ، فنحن — فى نظر فرلين وأتباعه — لا ندرك الأشياء إلا عن طريق إحساسنا بها ، وهذه الأشياء توجد داخل نفوسنا بل لو شئنا لقلنا : إنها هى ونفوسنا شىء واحد . فنظرتى إلى الطبيعة هى حياة عقلى نفسها ، وإذا رسمت منظراً طبيعياً حسبما أراه ، فمعنى ذلك فى حقيقة الأمر أننى أبوح بأسرار نفسى ، ذلك أن الانفعال الذى يملأ جوانح نفسى يخلع صبغته ولونه على رؤيتى لهذا المنظر(٤١) .

أما « مالارميه » ومن احتذاه فلم يكن الأمر عندهم أمر كشف عن حساسية شخصية أو رداً للطبيعة إلى الذات بقدر ما كان محاولة للوصول إلى المعنى المحض للأشياء ، والكشف عن القوانين الخفية للطبيعة والوجود عن طريق الإيحاء بها(٤٢) بعد تمزيق ذلك القناع الخارجى الذى يحجبها .

وبقليل من النظر يتبين أن ذلك المعنى المحض الذى أراد «مالارميه» استشفافه من خلال كثافة المادة، هو نفسه ما كان يعنيه حيث تحدث عن«الجمال المثالى» أو «الجمال المحض» ، فالفكرة المطلقة عن الشىء هى مثاله الجمالى فى الآن ذاته، وعالم الأفكار هو عالم الجمال والكمال المجرد(٤٣) ، وترتيباً على هذا نرى « مالارميه » إذا حدثنا عن « زهرة » — كنموذج — لا يعنى جرمها بل يومىء الى معناها المطلق الذى لا وجود له فى عالم الواقع كما يقول: «هى فكرة أيضاً ، وعذبة ، ولا وجود لها بين كل باقات الزهور »(٤٤) .

ولكن حذار أن نفهم من هذه المثالية أى معنى دينى ، فالحق أن مثالية « مالارميه » لا تعدو نوعاً من التصوف الجمالى الذى لا يتحقق بالتبتل الدينى بل بالمجهود العقلى والمعاناة الفنية ، ورياضة الكلمات ولو بتعطيلها عن الدلالة ، وتجديد التراكيب ولو بتحطيم القاعدة اللغوية . أملاً فى الإيحاء بالفكرة المثالية للأشياء(٤٥) .

فإذا خطونا مع مسيرة الزمن قليلاً وجدنا صدى هذا الموقف المثالى عند أبناء الرمزية : « فاليرى » و « ييتس » وغيرهما ، وفيهم جميعاً لا نخطىء هذه النظرة الذاتية التى ترد

---

(٤١) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ترجمة د : محمود قاسم ص ٤٦٦ ، ٤٦٧ .

(٤٢) السابق : ص ٤٦٦ — ٤٦٧ .

(٤٣) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 151.

(٤٤) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 5.

(٤٥) لانسون ص ٤٦٤ — ٤٦٥ .

الواقع المتكثر إلى وحدة مصدرها النفس الشاعرة ، على نحو تنهار فيه الحواجز بين الفنان والعالم الخارجي بطريقة تختلف تماماً عن الرصد الرومانتيكى لمظاهر الطبيعة ، إذ هو رصد خارجى صناعى حينا ، مباشر فى ذاتيته مع مسحة من السطحية حينا آخر . أما الرمزيون وخلفاؤهم فقد استهدفوا تحقيق روح الشاعر وشخصيته فى شعره ، ولكنهم مع ذلك تجنبوا سطحية الرومانتيكيين وإسرافهم ، فلجاوا إلى مستويات أدائية من شأنها الإيحاء لا التقرير كالرمز ، والتعبـــير الدرامى باستخدام شخصيات أسطورية أو تاريخية .

ويبدو الشاعر الألمانى « ريلكه » نموذجاً لهذا الجيل من خلفاء الرمزية ، بنزعته المثالية وشعره الذى يسوده الاعتقاد بأن كل شيء إنما يكتسب قيمته الحقة من خلال تمثلنا له وتحوله فينا[٤٦] :

انظروا !! فها انى أحيا !! فهل أحيا من لا شيء ؟! إن الطفولة والمستقبل لم ينقص منهما حد ، وقلبي يتفجر بوجود فياض ، وولادة متدفقة وحياة عارمة »[٤٧] .

حتّى « فاليرى » — تلميذ « مالارميه » — الذى يبدو فنه مثقلاً بمادة فكرية كثيفة ، ليس شعره إلا صدى لذلك الصراع النفسى الذى كان يجتاحه من الداخل ، وهو ما سبق أن ألمحنا إليه فى قصيدته «المقبرة البحرية» ، فهى بحسب ظاهرها رصد لمشهد خارجى ، ولكنه لا يرى إلا من خلال ذات الشاعر الموزعة — كما توحى رموز القصيدة — بين عالم الأبدية ترمز له المقبرة ، ونداء الحياة ترمز له الريح . . التى تهب فى نهايات القصيدة موحية بانتصار التجربة على الفكر المجرد والحياة على الموت[٤٨] .

هذه خلاصة النظرية الرمزية فيما يخص مفهوم الشعر وموقعه من الحياة ، وهى نظرية لا تتصح أصولها الأولى إلا ببيان مصادر الخيال الرمزى على ضوء نظرية العلاقات وفلسفة الحلم ، وهو ما سنعرض له على التوالى .

---

(٤٦) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, PP. 223-224, 227-228.

(٤٧) شعر رينر ماريا ريلكه تعريب د : ممدوح حقى ص : ١٠٩ .

(٤٨) انظر : Bowra ص : ٥٣ — ٥٤ . وكذلك : د . احسان عباس : فن الشعر ص ٧٠ — ٧١ .

نظرية «العلاقات» وفلسفة «الرمز» :

يمكن القول بأن نظرية العلاقات أو التراسل correspondances كما قررها «بودلير» فى قصيدة تحمل هذا العنوان — هى جوهر الفلسفة الرمزية(٤٩) ، وأحرى بها أن تكون رؤيا جديدة للكون قبل أن تكون نظرية فى وسائل الأداء الشعرى ، ففيها تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية ، ويوحى الصوت وقعاً نفسيًّا شبيهاً بذاك الذى يوحيه العطر أو اللون ، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التى تربط بين ثريات الطبيعة ، وذلك المعنى المطلق الذى ترتد إليه الأشياء . . يقول بودلير :

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية
تصدر عنها أحياناً تمغمات لا تبين
ويتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز
تلحظه بنظرات أليفة . كأصداء طويلة تتداخل من بعيد
فى وحدة مظلمة عميقة
رحيبة كالليل وكالضوء .
تتجاوب العطور والألوان والأصوات(٥٠) .

ويدهى أن هذه العلاقات التى كشف عنها بودلير ليست — من ناحية — إلا امتداداً لموقفه المثالى الذى عرضنا له فيما سبق ، وتطبيقاً — من ناحية أخرى — لرأيه فى الخيال الشعرى الذى « يمت بصلة إلى اللانهائى . . . وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه »(٥١) .

ولكن هذه النظرة — من الوجهة التاريخية — ليست جديدة كل الجدة ، فإن « كارليل Carlyle» من قبله يمس جوهر الفكرة حين يقول :

---

(٤٩) انظر : J. Stewart, Poetry in France and England, P. 192.

(٥٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٥١) نقلا عن د . غنيمى هلال : فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكية ، مجلة المجلة أغسطس سنة ١٩٥٩م ص ٧٦ ، انظر كذلك : هربرت ريد « الفن والمجتمع » ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم (القاهرة) ص ١٢٩ .

فى الرمز يلعب الخيال – بقوته الغامضة – دوره فى النفاذ داخل نثريات الواقع والاتحاد بها ، والرمز تجسيد وكشف – بدرجة من التميز والمباشرة تقل وتكثر – عن اللانهائى infinite الذى يتبدى فيما هو نهائى ومحدود لكى يمكن إدراكه ومن هنا كان الرمز بمثابة الهادى للإنسان ، فحيث سار تكتنفه الرموز ، وما الكون إلا رمز كبير يومىء إلى الله ، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمزاً للقوة الإلهية .. أليس كل ما يفعله كشفاً عن تلك القوة الالهية الكامنة فيه ؟ ! »[٥٢] .

أكثر من هذا . . تتردد بعض جزئيات فكرته فى كتابات « امرسون Emerson » الذى سبقه إلى القول بأن الطبيعة « معبد جدرانه مغطاة بالرموز وأن الفوارق التى نميز بها بين جزئيات الواقع تختفى حين تستعمل الطبيعة رمزاً » . بل إن « بودلير » ليعترف باستفادته – فى حدود هذه النظرية – من « سويد نبرج Swedenborg » الذى علمه أن « المقارنات والمجازات والصفات تنبع من الأعماق الأبدية للوحدة الكونية » . ونعتقد – مع ذلك – أن للفكرة أصولها الرومانسية[٥٣] .

غير أن أصالة « بودلير » لا تخونه حتى فى تأثره بالآخرين ، فنظريته لم تقتصر – شأن من سبقوه – على ربط الطبيعة بالذات ، بل تجاوزت ذلك الحد إلى تراسل الحواس واختلاطها ، فى محاولة لإقامة وحدة بين جزئيات الكون[٥٤] ، على نحو يتحول فيه العالم الخارجى إلى مفهومات نفسية وفكرية ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً .

ولعله قد اتضح من هذا أن نظرية العلاقات – كما سبق أن أومأنا – تلح على الجانب الغيبى أكثر من إلحاحها على اللغة بوصفها عنصراً جوهريًّا فى العمل الشعرى ، وأنها بهذا الاعتبار نظرة فى الوجود أكثر منها نظرية فى الفن – ومن هنا رأينا مفهوم الرمز عند «بودلير» يتجه الوجهة نفسها ، فالرمز فى رأيه ليس وسيلة من وسائل الأداء الشعرى فحسب ، بل إن كل ما فى الكون « رمز » ، وكل ما يقع فى متناول الحواس « رمز » يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات[٥٥] ، ويعقب على ذلك

---

(٥٢) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 258.

(٥٣) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 47, 54.

(٥٤) السابق ص : ٤٧ .

(٥٥) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 260.

الدارس الانجليزى « ليمان » بأن بودلير لا يدع ثغرة للشك فى أنه مستعد للاعتقاد بأن لكل شىء — حتى المكتب الذى يجلس إليه ليحرر مقالاته — ما يشبهه فى مجالات أخرى من مجالات الحساسية !! بل إن كل تجربة تتم فى عالم الواقع هى رمزية فى حسبان « بودلير » ومن ثم لها قيمة جمالية!![٥٦] .

آية هذا أن « بودلير » — تأسيسا على نظريته فى العلاقات — فهم الرمز باعتباره شيئاً واقعياً أو تجربة حية ذات قيمة روحية أو جمالية ، غير ملتفت إلى الشكل اللغوى الذى يتخذه هذا الرمز فى الصياغة الشعرية[٥٧] .

وقد كان لهذا الاتجاه الغيبى فى فهم العلاقات وفلسفة الرمز أثره فى رواد الرمزية مع تفاوت فى درجات هذا التأثير ، فرغم إيمان « مالارميه » بجوهر نظرية العلاقات لا يغفل — فى الآن نفسه — العنصر اللغوى فى الخيال الشعرى ، ويحدثنا الشاعر الرمزى « فيل جريفن Viélé Griffin » عن ذلك « الفن المقدس الذى يستشعره مالارميه فى مواجهة الكلمة ، التى هى فى رأيه رمز يتعمقه » ، كما يحدثنا « مالارميه » نفسه عن « أن دور جملة مطبوعة أمامنا يساعد على تفتح لمحات وتجاوبات فينا »[٥٨] ، مما يدل على اهتمام مبكر بالرمز فى شكله الفنى ، وعناية بالعنصر اللغوى فيه ، نعنى الكلمة من حيث هى طاقة إيحائية .

وقد تأثر الناقد الرمزى « كاميل موكلير Kamille Mauclair » فى نظرية الرمز « ببودلير » قدر ما تأثر « بشوبنهور » ، فهو يرى — كبودلير — أن « كل هذا الذى يبدو أمام أعيننا من مظاهر الوجود ليس إلا رمزاً للفكرة المطلقة ، ولذا ليس الرمزى الحق من يجيد استخدام الكلمات بطريقة معينة ، بل هو ببساطة من يزود المادة بنوع من التفكير والتأمل يتخطى جدارها الظاهر إلى معناها المجرد[٥٩] .

وربما كان « ييتس » ، أقرب إلى « بودلير » من سواه ، فنظرية الرمز عنده تفترض

---

(٥٦) السابق ص : ٢٦٥ .

(٥٧) السابق : ٢٧٠ — ويشير الناقد بوميه M. Pommier إلى أن قصيدة « تراسل » لبودلير هى أساس مادعاه اليوت ، فيما بعد «اللاشخصية impersonality» فى الأداء الشعرى . انظر السابق: هامش ص٢٦٢ .

(٥٨) السابق ص : ٢٨١ .

(٥٩) السابق ص ٢٧٢ — ٢٧٣ .

وجود وحدة كونية تجمع بين جواهر جزئيات الواقع ، وإن اختلفت أعراضها ، وكل الأشياء المادية تتجاوب معها — فى رأيه — أفكار فى عالم الروح ، والشاعر الماهر هو من يستطيع تسخير هذه الماديات — باعتبارها رموزاً سحرية — فى استدعاء تلك القوى الروحية(٦٠) .

ويرجع عمل الرمز فى الأصل إلى ما يدعوه « ييتس » « الذاكرة العظمى Great Memory » ويقصد بها ذاكرة عامة يمكن للمدارك الإنسانية أن تصل إليها من خلال السحر ، « فأى شيء تحتشد حوله عواطف الإنسان يغدو رمزاً فى الذاكرة العظمى » على حد تعبيره(٦١) .

تلك نظرة سريعة فى فكرة « العلاقات » الرمزية تبرز بوضوح مدى أهميتها فى تاريخ المذهب بعامة ، وفى نظرية الرمز بخاصة ، ولكن هذه النظرة التى ألقيناها لا ترصد كل أبعاد المشهد ما لم نلق بعض الضوء على الشطر الآخر من نظرية الخيال الرمزى مختتمين به جولتنا عبر هذا الفصل من البحث .

فلسفة الحلم الرمزى Le réve :

والحلم — على مستوى التحليل النفسى وكما يفهمه « فرويد S. Freud — هو الأسلوب الذى تستجيب به الحياة النفسية للمنبهات التى تكتنفها خلال النوم : قد تكون هذه المنبهات بقايا من النشاط النفسى لحالة اليقظة : أى مجرد تذكر ، وقد تكون تحقيقاً لرغبة من الرغبات فى صورة مباشرة ، كما قد تكون تحقيقاً لرغبة مكبوتة فى اللاشعور(٦٢) .

أما على مستوى التاريخ الأدبى فقد كان الرومانتيكيون أسبق من الرمزيين إلى الاهتمام بالأحلام بوصفها تعبيراً حرًّا عن نشاط حياتنا اللاواعية التى يشترك الحلم والشعر فى الامتياح منها ، « فالأحلام كالشعر وككل ما يوحى به اللاشعور لها قيمة تسمو على كل تقدير »(٦٣) .

---

(٦٠) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 268.

(٦١) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 282.

(٦٢) سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى — ترجمة د : أحمد عزت راجح ط ٢ القاهرة (الالف كتاب — الانجلو) ص ٨٤ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٥٤ .

(٦٣) محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٧٣ .

وقد كان الكاتب الفيلسوف الألمانى هردر Herder ظاهرة رائدة فى هذا الباب، فهو من أوائل من اهتموا بالأحلام من وجهة نظر رومانتيكية ، وقد اعترف بأن للأحلام قوة عجيبة فيها تتكشف ثنائية أنفسنا ، لأنها حوار نقوم به ونمثل فيه : المتكلم والسامع معاً ، « ومن عالم الأحلام نستفيد أكثر المعلومات جدية عن أنفسنا » لأن « لغة الأحلام — كما يقول شوبرت Schubert — أسرع وأقوى تعبيراً وافسح مجالا من لغة اليقظة »(٦٤) .

ونلاحظ أن هذا الاهتمام الرومانتيكى بالأحلام — رغم أوليته — ظل واقفاً عند سطح الظاهرة ، ولم يفهم من الحلم — فى معظم الأحيان — إلا أنه نشاط طبيعى يمارسه اللاشعور حين يكون الوعى فى حالة توقف بالنوم، ولذلك لم يستفد الرومانتيكيون كثيراً من فلسفة الحلم فى تغذية الخيال الشعرى ورفده بمنابع جديدة على نحو ما فعل الرمزيون ، إذ كان هم الأولين موجها — بصفة رئيسية — إلى استخدام الأحلام فى الكشف عن حياة الشخصية وصلة هذه الحياة بعالم الغيب ، أما الرمزيون — تحت تأثير ما شاع من نظريات « فرويد » وأدب ، « ادجار آلان بو » — فقد خطوا إلى مدى أبعد مما بلغه الرومانتيكيون ، فلم يعد الحلم عندهم ظاهرة طبيعية موقوتة، بل أصبح تعطيلاً ارادياً ومستمراً للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التى تنقدح فى أعماقنا والتى ليس عالم الكثرة إلا ظلاً شاحباً لها(٦٥) .

فالحلم الرمزى Le rêve إذن جانبان: فهو من ناحية ضرب من الدربة الصوفية، وهو من ناحية أخرى منبع للخيال الشعرى ، والفصل بين الجانبين غير مشروع ما دمنا قد علمنا أن الشعر الرمزى فى جوهره نوع من الرياضة الغيبية .

ويأتى « بودلير » على رأس من استخدم هذا المصطلح الرمزى بالمفهوم الذى أشرنا إليه ، فقد كان الحلم بالنسبة له : معادل التجربة experienice فى البصيرة الفنية للشاعر وليس نقيضاً بسيطاً للواقع . . إنه العالم الذى تمحى فيه معايير الصدق والكذب ، والذى لا يخضع فيه الشاعر لمنطق الظاهرة ، بل يتفانى فى عمله مبدعا ذلك الأثر الخالد الذى يمتزج فيه كل من الفن والفنان بالآخر(٦٦)

(٦٤) السابق ص : ٦٩ .

(٦٥) أنطون كرم : الرمزية ص ٧٣ .

(٦٦) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 85.

والتجارب التى يعانيها « بودلير » فى حلمه تجارب على قدر كبير من الصفاء ، وفيها أحياناً ذلك « الابتهاج الرهيب » الذى يحسه الفنان نتيجة اندماجه بذلك العالم الغيبى الذى يتجلى فى « الحلم »[٦٧] والذى نرى نموذجاً له فى قصيدته « العملاقة » :

لشد ما كنت أهوى ، والطبيعة فى نشوتها العارمة
تلد فى كل يوم أبناءها الخوارق
أن أعيش بقرب عملاقة شابة
مثل هر نهم يجثم مستسلما للذته تحت قدمى ملكة .
إذن لمضيت أرقب ازدهار جسمها وتألق روحها »[٦٨] .

ويعقب الأستاذ « بول جود مان Paul Goodman » بأن هذه القصيدة ليست إلا حلماً من أحلام « بودلير »[٦٩] ، ونضيف من جانبنا أن كثافة صورها المادية لا تحجب ما فيها من قيم إيحائية ، فهى مغامرة من مغامرات الروح تتخذ مظهر الحنين إلى عوالم بدائية .

وتبدو المفارقة بين « بودلير » ومن سبقه من الرومانتيكيين فى تركيزه على الجانب الفنى من « الحلم » وصلته بالخيال الشعرى ، فالحلم — فى رأيه — ليس فى أن نتهيأ للنوم وننتظر ما تجود به الرؤى ، إنه — على النقيض — أن نظل فى حالة يقظة وأن نعانى فى ابداعنا الشعرى بغية اقتناص المجاز metaphor ، الذى لا يعنى عند « بودلير » ذلك المجاز البسيط المألوف ، بل يعنى نوعاً من المجاز الصورى المعقد ، وهنا يختلف « بودلير » عمن سيأتى بعده من السرياليين Surrealists ، إذ يكتفى السريالى فى حلمه بالتقاط أول ما يرد إلى الذهن فى تلقائية ودون عناء[٧٠] .

وكذلك يهتم « رامبو » فى « اشراقاته Illuminations » بوجوب بناء مادة الشعر بناء حياً كما تتمثل فى الحلم ، الذى لا يعنى به « رامبو » ، سوى تهيؤات الوهم » و « الفراديس

---

(٦٧) السابق ص : ٨٥ .
(٦٨) أزهار الشر : ترجمة محمد أمين حسونة ص : ٦٤ .
(٦٩) Paul Goodman, The Structure of Literature, Chicago, 1959, P. 234.
(٧٠) A.G. Lehmann, The Symbolist .... P. 86.

المصطنعة » المنبثقة من « اللاوعى » أو ما يطلق عليه « الاضطراب الغامض الناشىء عن فوضى الحواس جمعاء » . والشاعر عنده ليس شاعراً إلا بقدرته على خلق الأوهام الغريبة ومن هنا كان أقدر الشعراء على الحلم أغناهم شاعرية(٧١) .

والحلم عند « رامبو » يضرب بجذوره فى هواجس وذكريات الطفولة ويتغيا — شأن بودلير — الوصول إلى ما فوق الواقع ، ولكن مفهومه — فيما عدا ذلك — يختلف عن مفهوم الحلم عند « بودلير » ، فبينما كان الآخر يقنع بما يعرض له من الصور سواء كانت من وحى المشاهدة أو التذكر ، تأخذ عملية الحلم عند « رامبو » طريقاً معقداً يبدأ بخليط من الأوهام والرؤى السكرى تنبجس من اللاوعى ، ثم يحاول الشاعر بعد يقظته أن يستعيدها صوراً من التذكر ليحولها من ثم إلى شكل فنى(٧٢) .

ولئن ميزنا بين هذه المراحل الثلاث فى أحلام « رامبو » : الوهم والتذكر والهيكل الشعرى ، فليس ذلك إلا تبسيطاً نبغى به إيضاح عملية هى بطبيعتها مركبة ، إذ ليست القيمة الفنية للأحلام عند « رامبو » منفصلة تماماً عن صورتها اللغوية ، وبعبارة أخرى ليس الخيال فى يقينه مقطوع الصلة باللغة الشعرية(٧٣) .

وربما كانت فكرة الحلم عند « مالارميه » أكثر أهمية واعتدالا ، فالحلم لديه منبع الخيال ، والطاقة التى تزودنا بروافد جديدة للفن حين تنضب طاقة الحياة اليومية(٧٤) ، ذلك أن مادة الفنان ليست مشروطة بتفصيلات وحدود العالم الواقعى ، والفن فى جوهره ليس محاكاة، وما دامت لا توجد طريقة للتمييز بين الواقع real والوهم illusory فليس ثمة ما يدعو إلى افتراض أن الصورة ليست وهماً أو أن أية فكرة عن العالم الواقعى ليست خيالا(٧٥) .

وإذا كان حلم مالارميه منبعاً للخيال ، فإن قيمته فى نظره لا ترجع فقط إلى ما يمدنا به من صور وعلاقات ، بل تتجاوز ذلك إلى غناه بالإيحاء وقوة تأثيره ، ولكن هذه الإمكانات

---

(٧١) السابق ص : ٩٤ ، ٩٦ — ٩٧ .

(٧٢) السابق ص : ٩٦ — ٩٨ .

(٧٣) السابق ص : ٩٧ —٩٨ ، وانظر لطبيعة الحلم عند « رامبو» اجمالا المرجع السابق ص: ٩٢ — ٩٣ .

(٧٤) السابق ص ٩١ — ٩٢ .

(٧٥) السابق ٨٩ .

تتوقف — بالدرجة الأولى — على الشكل الشعرى الذى يتجلى فيه الحلم ، أعنى : الصياغة والتركيب والبناء الفنى بعامة[٧٦] .

* * *

تلك خلاصة آراء الرمزيين فيما يخص فلسفة الحلم ، يوحد بينها الميل المشترك إلى اعتباره نوعاً من الاستبطان الروحى بقدر اعتباره شكلا فنياً على اختلاف فى التفصيلات لا يطعن فى جوهر النظرية . وبهم وبها تأثر أبناء المذهب المتأخرون تأثراً يتفاوت فى مداه ونوعه ، ولعل « ييتس » أبرز من اهتم بالرؤى من خلفاء الرمزية ، فليس شعره — بل وحياته — إلا سياحة حالمة بين الرموز الخارقة والأساطير والعقائد الغامضة بغية الوصول إلى منابع الخيال المبدع فى الحياة اللاواعية .

لقد كان « ييتس » يسعى وراء علم مضاد للعلم يكون محكه « حقائق الأسطورة والفن » وغايته الجمع بين الحقيقة والعدالة فى فكرة واحدة : الحقيقة المنبثقة عن التجربة ، والعدالة الناشئة عن الرؤيا الخالصة[٧٧] ، وتلك غاية إن اختلفت عن غايات الرمزيين من حيث الطريقة . . فإنها توافقها من حيث الجوهر ، نعنى : إعادة الوحـــدة المفقودة بين عالمى الواقع والمثال .

* * *

على أن هيكل النظرية الرمزية لا يكتمل ما لم نعرض لها فى جانبها الفنى مثلما عرضنا لها فى جانبها الجمالى . وتلك محاولة الفصل التالى .

---

(٧٦) السابق ص ٩٢ .

(٧٧) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٦٤ .

الفصل الثالث

نظرية الشعر الرمزى

قررنا فيما سبق أن الرمزية مذهب مثالى يرى العالم الخارجى من خلال الذات ويرده إليها ، ولأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة أو « تجسيم ما يتحرك خلف الحواس »[1] كما يقول (ييتس) . . اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكاناتها الإيحائية فى الأصوات والكلمات والتراكيب لكى يعدوا بهذا الموضوع المثالى ما داموا قد عجزوا عن نقله بكل تخومه ، « فالشكل الشعرى هو الذى يقدر تماماً على ما لم يقدر عليه التحليل »[2] .

وفى نظرة كهذه تغيرت وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها ، فلم تعد لغة تعبيرية بسيطة بل أصبحت لغة إيحائية معقدة ومحكمة فى الوقت نفسه ، إذ يتطلب الشعر — كما يقول بودلير — « مقداراً من التنسيق والتأليف ومقداراً من الروح الايحائى أو الغموض . . . والشعر الزائف هو الذى يتضمن إفراطاً فى التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقعة »[3] .

كذلك تطورت وظيفة الشعر ذاته من نقل المعنى والصور المحددة إلى نقل وقعها النفسى بغية توليد المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع ، وهى مشاركة لم تعد تنبع من المعنى المباشر للقصيدة — وهو « جزؤها الكدر » على حد تعبير هنرى بريمون H. Bremond — بل أصبحت تفيض من « المعنى السرى الذى لا يمكن إيضاحه أو حصره ضمن حكم » و « الذى يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر إلى نفس المتذوق »[4] .

وسنحاول — فى عرض سريع — بيان الوسائل الإيحائية التى استغلها الرمزيون وصولا إلى هذه الغاية ، سواء تمثلت هذه الوسائل فى الشكل اللغوى (الأصوات والتراكيب)

---

(١) Tindall; The Literary Symbol, P. 253.

(٢) السابق : الصفحة نفسها .

(٣) روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ .

(٤) السابق : الصفحة نفسها .

أو فى البناء الموسيقى (تحطيم الايقاع التقليدى) أو فى اشكال الخيال الشعرى من صورة ورمز .

أولاً – لغة الشعر الرمزى :

ما دام الموضوع Theme والشكل form يتوارد فى الفن على حقيقة واحدة بحيث يصبح الفصل بينهما تعسفاً غير مشروع فإن تناولنا للغة الشعر الرمزى لا يعنى اللغة بمفهومها التجريدى، بل يعنى العمل الشعرى وقد تجسد فى كلمات . أى أن اللغة هنا مشروطة بالممارسة والاستعمال . وفيهما تتجلى أصالة الشاعر باستفادته من التراث وإضافته إليه فى الوقت نفسه . صحيح أن الشاعر لا يخترع اللغة . ولكنه كذلك لا يأخذها إطاراً معداً للاستعمال[٥] . فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق « لغة فى اللغة » لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور . وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتذالها[٦] . فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها . ولم تعد قادرة على حمل ما يرجى أن تحمله كما يقول « ريلكه » .

« ربما وجدنا هنا لنقول : بيت . جسر . نبع . باب . جرة . حديقة . شباك . أو أكثر من ذلك : عمود . بهو إلخ . لكن من أجل أن نقول كل هذا ، أدرك ذلك جيداً، لكى نقول ذلك كله يجب أن يكون منطبقاً على حقيقته وعلى ما فى نفوسنا تمام الانطباق. لا كما كانت عليه هذه الأشياء فيما مضى .

أليس كذلك ؟ »[٧].

ليس ذلك فحسب . بل إن كل مغامرة يعانيها الشاعر مع الكلمات رهينة بظروفها وموضوعها بحيث تصبح بعد ذلك قليلة الجدوى بالنسبة له . إذ يتعين عليه فى كل تجربة

---

(٥) انظر فصلا قيما عن الرمزيين والشكل فى :

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 175-187.

(٦) انظر ما يقوله الشاعر الرمزى « موريا » عن هذا العجز اللغوى فى : جوركى : بول فرلين والانحلا ليون/ المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٣ .

(٧) ريلكه : تعريب د . مدوح حقى ص ١٠٦ .

شعرية جديدة أن يخوض بحار الكلمات بحثاً عن زاد يوائمها . وهو ما يملأ شعور « اليوت » بالمرارة :

« لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام
للشيء الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله — أو بالطريقة
التى
لم يعد ميالا لقوله بها[٨] » .

وإذا كانت اللغة — فى حدودها الوضعية — على هذا المستوى من الضيق والشحوب فكيف يمكن العثور على اللغة الجديدة ، أعنى كيف يمكن خلق لغة داخل اللغة ؟

لقد تعددت محاولات الرمزيين فى هذا الباب بتعدد مستويات اللغة ما بين الأصوات والكلمات والتراكيب . ولكن جهدهم الأكبر كان يتركز على استغلال القيم الصوتية فى الكلمات والإيحاء بها . إذ كانوا يعتقدون — حسب ما يرى « مالارميه » — أن الشعر يمكن أن يبدع أثراً جماليًّا يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلا تقريباً ... بينما تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتى بكل العمل[٩] . ولن تغدو معانى الكلمات حينئذ مركز الاهتمام ، فالشعور — إذا وجد — يستثيره السراب الكامن فى الكلمات نفسها[١٠] .

ولتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية يجب التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها فى أرقى المستويات موسيقية بحيث تصبح الكلمات فى ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقى melody الذى قد ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب الوقع النفسى للجملة الموسيقية كلها . ذلك أن اللغة فى مستواها اليومى تفتقر إلى التناسب الكامل وتتسم بتلقائية Le Hasard لا يمكن التغلب عليها إلا بالإخلاص الفنى والمعاودة ، بأن يقف الشاعر عند كل مرحلة إبداعية ليرى ما أنجزه ، محتكماً فيه إلى شعوره الخاص . وذلك ما تقوله لنا قصيدة « مالارميه » (رمية نرد Un Caup de Dés) التى لا تعدو « رمية النرد » فيها ذلك الجهد الذى يمكن به للشاعر أن يتغلب على « تلقائية » اللغة . فكل خطوة من خطوات « الخلق الفنى » ليست إلا « رمية نرد » قد تربح مرة ولكنها

---

(٨) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٤٣ .

(٩) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

(١٠) Tindall, The Literary Symbol, P. 50.

ليست مؤكدة الفوز فى المرات التالية ، لأنها خطوة عشواء تتلمس طريقها بالتجربة ولا تحتذى نموذجاً سابقاً[١١].

ولكن جهد الشاعر لا يقف عند حد التغلب على تلقائية اللغة — إن عليه بالإضافة إلى ذلك أن يعطل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء الصوتى فى الكلمات . بل إن له أن يمضى إلى أبعد من ذلك فيجرد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية Syntax بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردى منه إلى القوانين العامة ، « فى الواقع — والمتحدث لانسون — لم يكن الرمزيون بصدد جمع الكلمات وفقاً للمنطق لكى يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه ، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس ، لكى يبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده »[١٢] . ومن هنا كان إسقاطهم لبعض « الروابط » الأسلوبية ، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الإيحاء فيها ، فأهملوا حروف التشبيه ، وبعض حروف الوصل . وبدلوا فى استعمال أدوات أخرى . كما هزوا رتابة الجملة اللغوية . فقدموا فيها وأخروا على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثراً عفوياً بينما تخضع لنظام واع دقيق ، على القارئ لكى يكتشفه أن يبذل نظير جهد الشاعر[١٣].

ونبادر فنقول إن تجريد السياق اللغوى من علاقاته التركيبية لا يعنى بالضرورة فقدان كل وحدة تربط بين الكلمات والجمل ، ولكن الوحدة التى حرص عليها الرمزيون وحدة من نوع جديد لأنها تعتمد على مايسمى بالمواءمة appropriateness الإيحائية بين الكلمات ، فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انسجاماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة[١٣] ، وهو ما يدعوه « مالارميه » « الانعكاس المتبادل » تتفاعل فيه الكلمات وتخلع كل منها على الأخرى بعض إشعاعها السحرى[١٥] . فما الكلمات إلا أحجار كريمة تنصهر فى بناء إيحائى ، يشبه فى اتساقه وترابطه قصيدة من كلمة واحدة[١٦] ؛ وبهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية فلا تعود مرتكزة

---

(١١) انظر . A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 159-161.

(١٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٧ .

(١٣) انطون كرم : الرمزية ص ٨٧ — ٨٨ .

(١٤) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton. University Press — 1957, P. 81.

(١٥) Tindall : The Literary Symbol, P. 49.

(١٦) انظر : A.G. Lehmann : The Symbolist Aesthetic in France, P. 158.

على المنطق أو الواقع ، بل تغدو وحدة سيمفونية Symphonic تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر ، وتتفق من حيث عضويتها إيحائياً فى العمل الشعرى(١٧) .

فإذا ما وفق الشاعر فى تحقيق الوضع الصوتى الأمثل للكلمات بنفى تلقائيتها وتحريرها من علاقاتها الدلالية والتركيبية ، فإن الألفاظ تصبح إنشائية توحى ولا تقرر ، وتخلق حالة مستقبلة أكثر مما ترصد حقيقة واقعة(١٨) ، وتثير وقعاً نفسيًّا يختلف باختلاف الأفراد والظروف المكانية والزمانية ، بل قد تبلغ من القارئ أكثر مما بلغته من الشاعر ذاته ؛ « فالذى يضع العقدة الحسابية ليس من يضع لها الحل الأمثل »(١٩) .

غير أن ما توحيه « الكلمة » حينئذ لا يتوقف فقط على طبيعتها الصوتية . إن هذه القيمة الصوتية ليست إلا لمسة تفجر شعوراً يجب أن يكون مهيأ بالفعل لاستقبالها ، فربما أثارت فيه ذكرى شاحبة أو أملا غائماً ، وهو ما يلاحظه « سارتر » بالنسبة « لبودلير » الذى يصبح الشىء بالنسبة له ذا دلالة « حين يكون متفتح المسام على ماض ما ، ومحرضاً للفكر على تجاوزه نحو ذكرى ما »(٢٠) .

ويرتبط بهذا ما يطلق عليه الرمزيون « إشعاع » الكلمات الذى ينبع من قيمتين : قيمة اللفظة فى ذاتها ، وقيمتها السياقية . وبهما تصبح ضمة من الأضواء الهاربة تثير فى النفس تداعيات تجريدية أو صورية لاحد لها ، تماما مثلما « يتلألأ النجم المنعكس على صفحة الماء »(٢١) .

بيد أن تصفية اللغة الشعرية من دلالاتها وعلاقاتها المنطقية ، واقتناص كل إيحاءاتها الصوتية وإشعاعاتها الهاربة لم يكن ليضع حداً لمعاناة الشاعر الرمزى فى البحث عن أدق الكلمات وأغناها . فكثيراً ما كان يجد نفسه فى « حصار » منشؤه ضيق الثروة اللغوية ذاتها من حيث حجمها وكمية ألفاظها ، فكان عليه لذلك أن يلجأ إلى معاجم اللغة منقبا عن

---

(١٧) Tindall, Forces... P. 253, Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 229.

(١٨) Tindall, The Literary Symbol, P. 49.

(١٩) أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٧٧ .

(٢٠) سارتر : بودلير ص ٢٠١ .

(٢١) العبارة لايديث سيتويل نقلا عن د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ٢٨١ .

وانظر نماذج من هذه الألفاظ المشعة فى : أنطون كرم : الرمزية ص ٩٠ .

كلمات لم يبتذلها الاستعمال ، ولم تستنفد قيمتها التعبيرية كثرة التداول، بل كانت محاولاته فى بعض الأحيان تعدو قواميس اللغة القومية إلى معاجم اللغات الأجنبية ، حتى إذا ما أعياه العثور على بغيته ، عمد — شأن بودلير — إلى اختراع ما يحتاجه من ألفاظ :

« فلنبحث ولنبحث . وإذا لم نجد اللفظة فلنخترعها . لكن لنر أولا إذا كانت موجودة . فلنمسك بمعاجم لغتنا . ولننقض عليها بحثاً وتنقيباً وسبراً . بشراسة . بحب . . . ثم يأتى دور القواميس الأجنبية — فلنبحث فى القاموس الفرنسى — اللاتينى ثم فى اللاتينى — الفرنسى . انها مطاردة غير راحمة »[٢٢] .

وبإحياء المهجور من الألفاظ ، ونفض ما تراكم عليه من غبار الزمن تغنى اللغة القومية ، ويضيف إليها الشاعر كما يأخذ منها، ويتعلمها عن طريق الخبرة المباشرة، بقدر ما يطورها[٢٣] .

وبه كذلك تعود الكلمات إلى بكارتها الأولى وتتخلص من ذلك « الاستهلاك » الذى يصيب كل لغة يطول بها الأمد دون دم جديد يفجر فيها قوة الحياة الكامنة .

غير أن بعض الرمزيين أسرف على نفسه وعلى جمهوره معاً ، حين ظن الشعر مجموعة من القيم الصوتية فحسب ، أو هندسة شكلية تمر بها عين القارئ طولا وعرضًا على سواء، دون أن تكون لذلك أية قيمة موضوعية ، وهو أمر يغلق نوافذ البوح الشعرى بالإلغاز المقيت ، ويفتح باب الشعوذة الفنية على مصراعيه .

وللتدليل على هذه الظاهرة نكتفى بعرض نموذجين نختتمين بهما هذه الفقرة من بحثنا .

(ا) الهندسة الشكلية للقصيدة :

وفيها يستغل « مالارميه » القيم الإيحائية فى الشكل الكتابى ويهمل كل ما عداها من قيم موضوعية وروابط منطقية، بحيث يصبح المعول فى تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف

---

(٢٢) سارتر : بودلير : ترجمة جورج طرابيشى ص ١٢٢ .

(٢٣) انظر : ليمان — المرجع السابق الذكر ص ١٨٦ وهامشها : وبهذا الجانب من الرمزية تأثر ت.س . اليوت فيما دعاه الشعور بالماضى The consciousness of the past وهو طريق تطوير لغة الحاضر . كما تأثر به — عن طريق اليوت — بعض شعرائنا المعاصرين ومنهم بدر السياب وصلاح عبد الصبور كما سنعرض له فى حينه .

وأحجامها ومسافات الفراغ بينها ، مما يستوجب قراءتها قراءة« أوركسترالية » — على حد تعبيره — ويعنى بذلك أن عين القارئ ينبغى أن تشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقياً وعمودياً فى آن معاً، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعاً زمنياً، بل هى أشبه باللوحة ذات البعد المكانى الواحد[٢٤] .

وأوضح شاهد على هذا ما حاوله الشاعر فى قصيدته الشهيرة « رمية نرد » ، وقد أشرف بنفسه على طبعها محدداً للطابع حجم ومكان كل كلمة من الصفحة تحديداً دقيقاً ، نجتزئ — للتدليل عليه — بذلك المقطع :

لا مكان لشيء Rien n'aura eu lieu

عدا excepté

ربما كوكبة من النجوم Peut-etre-une-constellation[٢٥]

ومع أن «مالارميه» كان يطمح بذلك إلى مواجهة ضغط الحياة بجهدالقراءة وما يقترن بها من لذة حسية ، لم تلق محاولته هذه تجاوباً جماهيرياً يذكر .

(ب) الأصوات الملونة :

وهى محاولة بدأها « رمبو » فى قصيدته « الحروف المتحركة » بهدف تفجير الحياة فى الأصوات عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعور من المشاعر بحيث يصبح صوت كصوت الا (I) أحمر يذكرنا بالدم وضحكات شفاه فاتنة ساعة الغضب أو النشوة النادمة[٢٦] .

وحين يتم تزويد الأصوات بهذه الطاقة الإيحائية يمكننا أن نبدأ التوفيق بينها فى كلمات

---

(٢٤) انظر : A.G. Lehmann; The Symbolist Aesthetic in France, P. 163 - 164. and Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 9-10.

(٢٥) Bowra : The Heritage of Symbolism, P. 38.

(٢٦) انظر نص القصيدة فى دراسة لجوركى بعنوان « بول فرلين والانحلاليون » ترجمة فؤاد دوارة : المجلة أغسطس ١٩٦٣ ص ٥٢ — ٥٣ وفيها يخلع « رمبو» على الأصوات ألواناً ذاتية « فالـ (A) أسود و (E) أبيض ، (I) أحمر و (U) أخضر و (O) أزرق » .

تستقطب كل هذه الألوان والإثارات المفردة . وبذلك تغدو الكلمة الواحدة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد حتى ليمكنك من خلال قطعة واحدة من الشعر أن تمر بمعرض كامل من الصور القريبة من الحياة[٢٧] .

ولئن كانت هذه النظرة إثراء للقيم الإيحائية فى الأصوات ، فليس بوسعنا إغفال ما فيها من عنصر ذاتى بحت . وهى من هذه الناحية تخص مبدعها وحده[٢٨] ، ولا تمنع سواه من الشعراء عن الإحساس إزاء صوت ما بغير ما أحس به ، وربما كان الإسراف فى ذلك ضرباً من المصادرة الفردية يجنى على الشعر ولا يفيده .

فإذا طرحنا من فكرة الإيحاء الصوتى هذه الروافد المفرطة ، بقى جوهرها صالحاً للتطبيق ، وشاهداً على ريادة الرمزيين فى هذا الباب[٢٩] . فلم يكن استغلال الدلالة الصوتية قبلهم إلا فلذات فردية ، وأحياناً غير مقصودة ، أما هم فقد توسعوا فيها وربطوها بالأصول الجمالية العامة لمذهبهم ، مما كان له أبلغ الأثر فى التيارات الأدبية اللاحقة .

ثانياً — الشكل الموسيقى فى الشعر الرمزى :

مثلما كانت لغة الشعر الرمزى جزءاً من النظرية الكبرى فى الإيحاء ، كانت موسيقى هذا الشعر مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية ورعشاتها الغامضة ، وليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التقليدى ، فالموسيقى صورة نفسية قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع والنغم ، « أليست هى — فيما يقوله ريلكه — النظرة الأخيرة التى نلقيها نحن أنفسنا على ذوات أنفسنا » .

---

(٢٧) انظر مكسيم جوركى : المرجع السابق ص ٥٣ .

(٢٨) انظر لهذا « ستيفن أولمان » : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د . كمال بشر ص : ٧٩ وما بعدها .

(٢٩) فضلنا ألا نكثر من النماذج التى حاول فيها الرمزيون إهمال الروابط المنطقية والدلالات معتمدين على الإيحاء الصوتى . لأن تلك خاصة من خصائص اللغة الفرنسية وسر من أسرارها — أولا — ثم لأن هذه الخاصة تضيع بمجرد ترجمة النص — ثانياً — مفضلين إيضاح النظرية بتطبيقها على شعرنا العربى فيما بعد . مكتفين الآن بالإحالة على المصادر الآتية . ففيها مزيد من النصوص التى تمثل هذه الظاهرة الرمزية .

J. Stewart : Poetry in France and England, P. 145.

وكذلك : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ .

و : روز غريب : النقد الجمالى ص ٩٥ .

ولكى نستطيع تقدير أثر نظرة كهذه على الشكل الموسيقى للشعر الفرنسى ينبغى أن نعطى صورة عامة لهذا الشكل . نلحقها بشرح موجز لطبيعة التطورات التى عرضت لها على يد الرمزيين .

والشعر الفرنسى شعر مقطعى ، يعتمد فى نظامه العروضى على عدد المقاطع فى البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، وهو أمر نابع من طبيعة اللغة الفرنسية ذاتها ، فهى لغة تتسم « بالسيولة »(٣٠) ويضعف اتكاؤها على النبر وتشتد حاجتها إلى شكل عروضى أكثر دقة وانضباطاً ، وبهما يتغلب على ما فى اللغة من تدفق واطراد لا نلاحظهما — على سبيل المثال — فى لغة إيقاعية كالإنجليزية ، حيث يمارس النبر وتوكيد النطق دوراً أساسيًّا فى اللغة بعامة وفى الشعر بخاصة(٣١) .

* * *

ومن هنا كان البحر السكندرى Alexandrian هو نموذج البيت الشعرى الفرنسى . وهو يتكون من اثنى عشر مقطعاً بعضها قصير ، وبعضها طويل ، ولكنها جميعاً « تتعادل وتتوازن — كما يقول جويو — وإن كانت كمياتها غير متساوية ، فكل مقطع يعدل المقطع الآخر ويصححه » ، على نحو يشبه « تعادل » النغمات الموسيقية وتكامل إيقاعاتها(٣٢) .

وتخففاً من الرتابة التى تحسها الأذن فى تتابع هذه المقاطع تتابعاً مستويًّا كان الشعراء الكلاسيكيون يقسمونها إلى أربع وحدات كل وحدة مكونة من ثلاثة مقاطع لا يتميز بعضها عن بعض إلا بالنبر ، الذى يقع على المقطع الأخير من كل وحدة أو تفعيلة بمصطلحنا العربى(٣٣) . غير أن ذلك لم يكن كافياً لتحطيم صلابة البيت التقليدى الذى لم يعد قادراً على مواءمة كل ذبذبات النفس . ومن هنا تعرض البحر الاسكندرى لمحاولات بدأت بلافونتين Le Fontaine (١٦٢١ — ١٦٩٥ م) الذى كان فى رأى بعض الباحثين رائد البيت الحر (Vers libre) ثم اندريه شينيه Andre Chénier (١٧٦٢—١٧٦٤م)(٣٤) .

---

(٣٠) ريلكه : تعريب الدكتور ممدوح حقى ص ١٤٦ .

(٣١) انظر : J. Stewart, Poetry in France and England, P. 10 - 12.

(٣٢) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ترجمة سامى الدروبى — دار الفكر العربى (مصر) ص ١٤١— ١٤٥ ولا يمنع هذا وجود أوزان أخرى قديمة فى الشعر الفرنسى كوزن المقاطع العشرة . المصدر ذاته .

(٣٣) انظر فى هذا : دكتور محمد مندور : فى الميزان الجديد جـ١ (١) ١٩٤٤ ص ١٧٩ / ١٨٠ .

(٣٤) انظر فى هذا : حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ص ٥٩٣/٥٩٤ ، جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٦ ، لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ١٨٩ .

وعلى أيديهما اهتزت معالم العروض الكلاسيكى ، وبدأ الاهتمام بالحساسية الموسيقية وإيقاعات الألفاظ .

وقد تحول هذا الحصاد من محاولات التجديد على أقلام الرومانتيكيين إلى تمرد حطم صلابة البيت السكندرى وإن لم يلغه ، إذ لم يزد الرومانتيكيون عن أن تحركوا بحرية داخل أغلال من حرير . فتركز تجديدهم — بوجه عام — فى تقسيم البيت إلى ثلاث وحدات بدل أربع ، وإلغاء الشطر الذى كان يفصل بين مصراعى البيت التقليدى والاستعاضة عنه بوقفة قصيرة بين الوحدتين الثانية والثالثة[٣٥] ، والاتكاء على القافية « هذه الجارية السيدة » كما يدعوها فكتور هوجو — بوصفها قوام الإيقاع الرومانتيكى[٣٦] .

وإذا كان التجديد الرومانتيكى تحرراً داخل الإطار العام للبيت الكلاسيكى فإن النظرية الرمزية وضعت قضية الموسيقى الشعرية من أساسها وضعاً جديداً على ضوء تأثرها العميق الشامل بموسيقى فاجنر ، التى أبصر الرمزيون من خلالها « قمة المطلق الرهيبة »[٣٧] على حد تعبير « مالارميه » ، والتى بدت بجوارها الموسيقى التقليدية مجموعة من القواعد الجاسية يمارسها الشعراء إيثاراً للسهولة وعزوفاً عن مشقة التجديد[٣٨] .

ومن ثم بدأ الرمزيون فى تحطيم هذا « البحر السكندرى الكبير الفج » نفوراً من صلابته التى تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها لكى تناسبه ، وفراراً إلى ما أسموه بالبيت الحر Vers libre ، حيث لا يخضع الشاعر إلا لقاعدة واحدة هى : انفعاله الداخلى ، فهو الذى يحدد عدد مقاطع البيت وينظم ضروب الوقفات والسكنات ويقرر مدى ضرورة القافية ونوعها . وهو الذى يتيح للشاعر — إذا اقتضى الأمر — أن ينتقل من وزن إلى وزن آخر فى القصيدة الواحدة حتى يتمكن من الإيحاء بالخلجات الروحية العابرة[٣٩] .

وإذا كان الرمزيون فى هذه « الثورة العروضية » مدينين لنماذج من الشعر الإنجليزى والشعر الرومانتيكى فى فرنسا ، فإن الريادة المباشرة فى هذا الباب ترجع إلى « بودلير » فى قصائده النثرية الصغيرة Petite Poémes ، و « رامبو » فى إشراقاته Illuminations

---

(٣٥) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٢٥١ .

(٣٦) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٠ — ١٥١ .

(٣٧) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 8.

(٣٨) انظر ما قاله فى هذا بول كلوديل Stewart. Poetry in France and England, P. 13.

(٣٩) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٨ .

وهي قصائد تند عن أي نمط شعرى متعارف عليه رغم وضوح مسحتها الشعرية . وقد كان لها فوق الريادة فضل وضع الرمزيين أمام الحقيقة التالية : إذا كان ممكناً أن يكتب الشعر الجيد فى أكثر الأشكال تحرراً فلا داعى للتوسط أو الاعتدال فى محاولات التجديد . وبعبارة أخرى إذا كان كل من « بودلير » و « رامبو » قد كتب شعره المنثور متخلياً عن كل مواضعة موسيقية دون أن يفرط فى القيمة الشعرية فما الذى يمنع من احتذائهما[٤٠] .

على أن هذا الاحتذاء لم يكن من الشمول بحيث يستغرق جميع الرمزيين ، بل إن بودلير ذاته تراوح فى كتابة قصائده بين الشعر المنثور ، والشكل التقليدى الذى لا يتعدى تجديده فيه العناية بالرنين الصوتى والوقع الحسى للألفاظ وكلاهما عنده جوهر الموسيقى[٤١] .

كذلك لم يشأ فرلين الخروج على العروض الكلاسيكى وإن حاول التحرر قليلا من قبضة القافية ، كما حاول التجديد فى خصائص النغم ، داخل إطار البيت التقليدى حتى تتحقق تلك الموسيقى الأثيرية التى راض نفسه عليها والتى نصح بها الشعراء[٤٢] : « عليك بالموسيقى قبل كل شيء .. ثم بالموسيقى أيضاً ودائماً. وليكن شعرك مجنحا حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى »[٤٣] . ويغلب على الظن أن أثره فى هذا الباب مقصور على ما استفاده من صديقه الشاعر الرمزى « رامبو » أبى الشعر الحر ومبدعه[٤٤] .

أما موقف «مالارميه» . فليس بهذا القدر من الوضوح والبساطة ، فرغم أنه يعترف بأن بعض النثر ليس إلا شعراً منثوراً fragmentary Poetry مقترباً بذلك من موقع دعاة الشعر الحر[٤٥] ، نراه حريصاً فى نتاجه على التزام الشكل التقليدى حتى أواخر حياته الفنية حيث كتب قصيدته الشهيرة « رمية نرد Un Coup de Dés» التى يرى فيها بعض النقاد تطوراً مثالياً للشعر الحر[٤٦] .

---

(٤٠) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 187.

(٤١) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 141.

(٤٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ ص ٤٦٨ .

(٤٣) نقلا عن : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٣٩٩ .

(٤٤) Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 255.

(٤٥) A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 188.

(٤٦) انظر أنطون كرم : الرمزية ص ٦٠ .

ونعتقد أن نظرية العروض عند « مالارميه » تقوم أساساً على رأيه فى الموسيقى عموماً ، وأن أية محاولة لفهم الأولى ينبغى أن تكون على ضوء الأخيرة وتبعاً لها ، « فمالارميه » — وهو ما سبق أن أشرنا إليه — يميز بين الموسيقى بوصفها سلماً من الأنغام والأصوات ، والموسيقى بوصفها قيمة مثالية توحى بها اللغة الشعرية وتتجلى فيما تحسه النفس حيالها من توافق وانسجام هو جوهر الموسيقى وجانبها الأسمى رغم أنه جانب سلبي إلى حد ما[٤٧].

وهذه القيمة المثالية فى الموسيقى هى بغية الشاعر ، واليها — فيما يرى مالارميه — ينبغى أن يتوجه اهتمامه ، إذ هى الوسيلة النموذجية للتعبير — ليس فى الشعر فقط بل وفيما عداه من الفنون . فالرقص والرسم والنحت جميعاً موسيقية بدرجة ما ، لأن الموسيقى هنا لا تعنى سوى التعبير[٤٨] . وللتدليل على هذا نقتبس ما اقتبسه هنرى بريمون من شعر « مالارميه » نفسه حين يقول :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs.

« والثمار تفى بوعد الأزهار » لنرى أن الموسيقى تعنى أكثر من مجرد تنظيم الأصوات وترتيبها ترتيباً إيقاعياً يتجلى فى تكرار صوتى : "f" و "p" وفى نظام الحركات المعقد الذى حققه الشاعر فى هذا النموذج . إن هذا النظام الصوتى فى الواقع جزء من جاذبية البيت ولكنه ليس كل شيء ، فخلفه جوهر موسيقى غير منظور هو سر جماله وإيحائه[٤٩].

ونلاحظ أن هذا التمييز بين الشكل الموسيقى وجوهره ، إنما هو محاولة إيضاحية لا يعنى بها « مالارميه » الفصل بين جانبين غير منفصلين فى الواقع ، ففى العمل الفنى لا نتوقف لنسأل: أين هو الشكل وأين هو الجوهر ، إذ لا يتحقق الجوهر إلا من خلال الشكل وبه. ومن هنا لم تكن نظرة مالارميه فى هذا الصدد نظرة عملية وإن بقيت لها خطورتها فى الدلالة على أنه كان يرى فى الموسيقى أكثر من بنائها الخارجى ، وأن قضية الشكل — لهذا السبب — لم تكن لتزعجه على نحو ما أزعجت « رامبو » ، أو قل إنها كانت بالنسبة له غير واردة ، ولذا أجاب عندما سئل عن رأيه فى « الشعر الحر » بأن الشعر الذى يعبر موسيقياً وصوتياً وعاطفياً عن حالة نفسية . . هو شعر حر[٥٠].

---

(٤٧) A.G, Lehmann, The Symbolist . . . . P. 149-152.

(٤٨) السابق ص ١٥٢ .

(٤٩) السابق ص ١٤٩ .

(٥٠) السابق ص ١٨٨ .

آية هذا أن الشعر الحر لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذى قنع – فى الغالب – باستغلال القيم الموسيقية فى الأصوات والتصرف فى اللفظة بالطريقة نفسها التى كان « فاجنر » يتصرف بها فى النوتة الموسيقية(٥١) ، وإنما أصبح كذلك حين تبناه « رامبو » ونماه الجيل الرمزى الناشئ ، ويبدو أن ذيوعه لم يكن راجعاً إلى قيمته الذاتية وحدها ، بل كان – بالإضافة إلى ذلك – تعبيراً عن إفلاس الشكل التقليدى وافتقاده للشاعر العظيم ، إذ يلاحظ « ليمان » أن الشعر الحر لم يبلغ من النجاح ما بلغه الشعر التقليدى le vers officiel إلا بعد أن كف شاعره القوى – نعنى مالارميه – عن الإبداع(٥٢).

ونضيف من جانبنا أن الكثيرين ممن كتبوا فى هذا الشكل (الشكل الحر) من أساتذة المذهب الرمزى سرعان ما ارتدوا عنه ارتداداً يتفاوت فى بواعثه ومداه(٥٣) ، وربما عاد –فى بعض دوافعه – إلى غرام المزاج الفرنسى بالقانون والنظام . وافتتانه بالقاعدة والانسجام. وحرصه على الأناقة والدقة المفرطة(٥٤). وكلها خصائص يتخطاها الشعر الحر أو قل: يحاول تخطيها إيماناً بأن موسيقى الشعر ترجمة للحياة الباطنة وهى موضوع يند عن كل قاعدة وقانون .

على أن موجة الإيقاع الرمزى الحر لم تنحسر إلا بعد أن تركت آثاراً عميقة فى كثير من الشعراء الفرنسيين المعاصرين نذكر منهم « بول فاليرى » و « بول كلوديل P. Claudel(٥٥) ». كما امتدت إلى بعض اتجاهات الشعر الانجليزى الحديث وعلى الأخص المدرسة التصويرية Imagist التى ظهرت فى بداية العقد الثانى من هذا القرن فرددت أصداء النظرية الرمزية فيما يتعلق بحرية الإيقاع ، وتحملت بالإضافة إلى مسئوليتها الفنية عبء حركة نقدية صاحبت هذا القالب الشعرى ودافعت عنه على لسان أحد روادها البارزين (إزرا باوند Ezra Pound) الذى أخذ عن الشعراء الفرنسيين إيمانهم بأن الشعر الحر لا يعنى التخفف من تبعة الجهد الفنى والصياغة المحكمة ، « فإن عدم وجود الوزن المنتظم والقافية يجب ألا يتمخض عن

---

(٥١) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 9.

(٥٢) A.G. Lehmann, The Symbolis Aesthtic in France, P. 189.

(٥٣) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٩ – ٤٧٢ .

(٥٤) J. Stewart, Poetry in France and England, P. 13.

(٥٥) السابق ص ١٣ .

قطع من النثر المقنع »[٥٦].

ولم تنج هذه الحركة من المصير ذاته الذى لاقته مثيلتها فى فرنسا . فحوالى سنة ١٩٢٠م بدأ أبرز شاعرين فيها : « اليوت » و« باوند » يرتدان إلى قالب شعرى أكثر انتظاما[٥٧]، على حين أعلن أولهما رفضه للشعر الحر: إن فى تسميته وإن فى مفهومه الوهلى، فمن الناحية الشكلية يرى « اليوت » أن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة ، لأنه « ما من شعر يمكن أن يكون حراً لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان » .

ومن الناحية الموضوعية يقرر أن الحرية ليست مطلقاً فى الهرب من الوزن الشعرى وإنما هى فى السيطرة عليه ، وقد عبر عن ذلك بقوله « وراء أشد الشعر تحرراً يجب أن يكمن شبح وزن بسيط . إذا غفونا برز نحونا متوعداً ، وإذا صحونا اختفى . ولا تكون حريتنا حرية مطلقة إلا عندما تظهر إزاء قيود مصطنعة »[٥٨] .

ونرى أن الدعوة الأدبية حين تنجاب عنها غواشى التطرف المقيت تغدو أكثر قيمة وفاعلية ، ويظل جوهرها — بالغاً ما بلغت قوة الحركات المضادة لها — حياة كامنة تؤثر بشكل غير منظور فى مجرى الوجود الأدبى . ومن هنا كان تيار الإيقاع الحر — حتى بعد ارتداده — عاملا من عوامل التطوير الحاسم فى موسيقى الشعر ، فبفضله حظى البيت التقليدى (الاسكندرى فى الشعر الفرنسى والايامبى iampic فى الشعر الإنجليزى) بكثير من الطواعية والمرونة ، كما هدأت نبرته الشعرية العالية[٥٩] . وحسبك أن تقرأ هذه الأبيات التى وردت فى مستهل قصيدة اليوت « الأرض الخراب The Wast Land » لترى صدق ما نقول :

"April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire".

---

(٥٦) لويز بوجان : الأدب الأمريكى فى نصف قرن : الشعر : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦١م) ص ٧٢ .

(٥٧) انظر : المرجع السابق ص ١١٨ — ١١٩ .

(٥٨) اليزابيث درو : الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه (ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش — منشورات مكتبة منيمنة — بيروت سنة ١٩٦١) ص ٤٤ .

(٥٩) انظر : لويز بوجان : الأدب الأمريكى فى نصف قرن : الشعر ص ٧٢ — ٧٣ .

« أبريل » أقسى الشهور ، يطلع
زهر « الليلك » من الأرض الميتة . ويمزج
الذكرى بالرغبة(٦٠) .

إن « اليوت » يستخدم هنا الإيحاءات المألوفة عن الحنين إلى الربيع . وإن يكن قد أضفى على هذه الإيحاءات لوناً قاتماً عميقاً عن طريق بعض الألفاظ ذات الوقع النفسى الموحش ، كلفظتى « أقسى cruellest » و« الميتة dead » ، ثم عن طريق تكرار بعض الحروف ذات الجرس الموسيقى كحرفى (R)، (L) وبعض حروف العلة فى البيت الأول ، ثم بتناثر الوقفات الصوتية والحركية التى يقتضيها الترقيم ، والوقع الموسيقى الذى تتركه العبارتان اللتان تبدآن بكلمتى breeding و mixing . . . فإذا علمنا أن الموقف العام للقصيدة هو الموت الإنسانى الذى يترقب انبلاجة البعث الروحى ، اتضح مدى المواءمة بين إيقاع الكآبة الذى تثيره موسيقى المطلع والمناخ الكلى للقصيدة(٦١) .

* * *

هذه لمحة موجزة عن الشكل الموسيقى للشعر الرمزى حرصنا فيها على إيضاح مدى تأثيره فى اتجاهات الشعر الإنجليزى ، إذ كان اعتناق بعض شعرائنا للإيقاع الحر راجعاً — فى بعض أصوله — إلى اطلاعهم على نماذج منه لعدد من شعراء الإنجليزية المعاصرين .

ثالثاً — الخيال الرمزى : الرمز ، الصورة :

غاية هذه الفقرة معالجة خصائص الخيال الرمزى على نحو تفصيلى ، وقد سبق أن عرضنا لمصادر هذا الخيال ممثلة فى نظرية « العلاقات » و « فلسفة الحلم » ، ولكن هذين لم يكونا إلا مادة غفلا يستمد منها الرمزيون صورهم ورؤاهم ، فكيف إذن كانت تبدو هذه « المادة » فى قلب العمل الشعرى ، أعنى كيف كانت تتشكل فى أيديهم على نحو فنى ؟ وما هى — تبعاً لذلك — حدود الرمز الأدبى باعتباره وحدة الخيال الرمزى ، وأين موقعه من الصورة أو موقعها منه ؟ .

* * *

(٦٠) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٨ .
(٦١) السابق ١٢٩ .

ونشير فى البداية إلى أن أثر نظرية العلاقات لم يقتصر على ما تشف عنه من وحدة عميقة بين جواهر الموجودات على تعدد صيغها وألوانها ، بل تعدى ذلك إلى الجانب التطبيقى فى نظرية الشعر ، فإذا بالعطور والألوان والأصوات تتجاوب على مستوى الصياغة الشعرية مثلما تجاوبت عند « بودلير » على مستوى الواقع الطبيعى ، وإذا بمعطيات الحواس تتبادل فتتحول المسموعات إلى ألوان وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة، بل إن المدركات ذاتها تغدو « معنى » مجرداً من ثقل المادة وكثافتها ، فالعطر — فيما يرى بودلير— سر تسفحه الزهور : « كثير من الزهور تسفح آسفة عطرها الناعم كسر » : أما اللون البنفسجى فليس فى نظره إلا « حباً مكتوماً ، غامضاً، مقنعاً »(٦٢) .

ولعلنا لا نعجب حين نرى بعض الرمزيين يبدأ من هذه الحقيقة ليصل إلى أن مدركاً واحداً من مدركات إحدى الحواس يمكن أن يستقطب شتيتاً من مدركات الحواس الأخرى ، وهو ما يقرره « ييتس » بقوله :

« حين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر فى وحدة موسيقية . . . فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلا واحداً ، وتثير انفعالا يصدر عن مثيرات عديدة متميزة ، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد »(٦٣) .

ويبنى الرمزيون محاولتهم تلك الاستفادة من نظرية العلاقات فى التعبير الشعرى — على حقيقتين جوهريتين : أولاهما تتعلق بطبيعة اللغة والثانية تنبع من طبيعة النفس البشرية، فمن الناحية الأولى : يرون أن اللغة — فى أصلها — رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف، وما دامت الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد فإن بوسعنا أن نوحى بأثر نفسى معين يدخل فى نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسى آخر بغية نقل الوقع النفسى على أكمل وجه ممكن ، وهروباً من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إيحاءاتها(٦٤) .

ومن الناحية الثانية : يقررون أن النفس البشرية موضوع لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد ، وإذا لم يكن ممكناً أن يعبر عنها بالأسلوب التقريرى المألوف ، فإنه لا يمكن — بالقدر نفسه — تبسيطها لأن فى تبسيطها قضاء عليها ، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن

(٦٢) سارتر : بودلير ص ١٩٤ — ١٩٥ .
(٦٣) W.Y. Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 267.
(٦٤) انظر : د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط ٣ ص ٤٢٥ .

يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها فى نفس المتلقى ، عن طريق الرمز ، القائم — فى أهم أسسه — على تراسل معطيات الحواس(٦٥) .

على أن بعض الرمزيين لم يقنعوا بفكرة التراسل ، كما عبر عنها بودلير ، وحاولوا الامتداد بها إلى مجالات أخرى حسية ووجدانية ، فلم تعد الأصوات والعطور والألوان وحدها هى التى تتجاوب ، بل أصبحت المعانى كذلك تتجاوب مع المحسوسات ، كما أضحت جزئيات الواقع — ذات القيمة الإيحائية بالنسبة للشاعر — تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية ، فقرأنا لرمبو أمثال هذه الصور :

« السكون المقمر » و « الضوء الباكى » و« الأسمال الفضية » و« القمر الشرس » و« الشمس المرة المذاق »(٦٦) ، كما قرأنا لملارميه ، « الصمت البخيل » و« ليل من الثلج والبرد القاسى . . . ليل أبيض »(٦٧) وسوى ذلك من الصور التى تنبع عناصرها من مجالات متباعدة ، والدالة على أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الحساسية والوجدان قد انهارت فى بصيرة الشاعر الرمزى فغـدا الكون كله وحدة تتعدد وسائل إدراكها وتستعير إحداها من الأخرى ما يعينه على الإيحاء ، بحكم أن جواهرها متشابهة .

ويتفرد رامبو من من بين آباء الرمزية بمحاولة رائدة فى هذا الباب ، إذ لم يكتف بتراسل المدركات وصفاتها على طريقة ما يسمى فى علم النفس التحليلى بالتداعى الطليق ، الذى يبدأ من فكرة أو خاطر أصلى يكون فى الذهن تتتابع بعده الخواطر والأفكار بما لا يخرج عن دائرة المثير الأصلى — وهى عملية واعية إلى حد كبير —(٦٨) بل كان يلجأ إلى نقل صور العالم الخارجى من مواطنها المعهودة على طريقة « التداعى الصورى الحر » ، حيث لا تتفق الصور إلا فى نوع التداعى وجنسه ، وهى عملية لا أثر للوعى فيها من حيث

---

(٦٥) انظر : د : محمد مندور : التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية : مجلة « المجلة » أغسطس سنة ١٩٥٨ ص ٩٩ .

(٦٦) هذه التعابير منقولة عن : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٤٠١ .

(٦٧) Bowra, The Heritage of Symbolism P. 8 - 10.

(٦٨) راجع لنظرية التداعى : سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ترجمة د : أحمد عزت راجح (الأنجلو — ط ٢ القاهرة) ص ١٠٥ .

الظاهر ، وبها جمع رامبو بين جوهر فكرة التراسل وخلاصة فلسفة الحلم ، وهما مادة التعبير الرمزى الذى نعرض له فى أبرز أشكاله وأكثرها أهمية نعنى « الرمز الأدبى » .

* * *

خصائص الرمز الأدبى :

كيف يتكون الرمز ؟ لعل فى الإجابة عن هذا السؤال تحليلا لعملية هى بطبيعتها مركبة لا تقبل التبسيط ، ذاتية لا تحتمل التقنين ، فردية تختلف باختلاف المبدعين وميولهم . فلتكن هذه المحاولة إذن وجهاً تقريبيًّا لموضوع يند عن التحديد .

قد تتصل بعض عواطفنا بمناظر أو أشياء مادية معينة نتيجة لموقف لنا معها ، أو واقعة ارتبطت بها . . وحينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر إلى مثيرات تذكرنا بمضمون تلك المواقف والوقائع . . وهذه أبسط أنواع الرموز .

وقد يبتدع الشاعر الرمز أو يقتبسه ثم يبنى على تفاصيله خواطره العاطفية[٦٩] ، ومن هنا قنع بودلير بتحوير بعض الرموز الكاثوليكية بينما اضطر « مالارميه » إلى خلق رموز جديدة اختارها من حقل انطباعاته الموار لتوحى بالجمال المجرد ، « فالسماء الزرقاء » و« الفجر » و« انهار الجليد » كلها رموز انتزعها الشاعر من الطبيعة لتوحى فكرة بالغة الصفاء ، ومن ثم لم تعد الطبيعة مظاهر جامدة بل تحولت إلى معنى حى ، « خلف نقاب الصمت » على حد تعبير مالارميه[٧٠] ، وهذا لا ندهش حين يصرح روبرت فروست بأنه لم يكتب فى « الطبيعة » سوى قصيدة واحدة — على كثرة ما كتب فيها — ، ذلك لأن الطبيعة فى قصائده ليست غاية فى ذاتها بل هى جزء من فكرة شاملة تتخذ فيها التفاصيل المألوفة قيما فلسفية كبرى[٧١] .

معنى ذلك **أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه** فيصبح أكثر صفاء وتجريداً ، ولكن هذا المستوى التجريدى لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية

---

(٦٩) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٢ — ٧٣ .

(٧٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 7, 14.

(٧١) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٢٤٢ .

لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر : فحين نقرأ قول بليك فى قصيدته « النمر The tiger » — وقد سبق أن أشرنا إلى نزعتها المثالية — . . حين نقرأ قوله :

فى أية أعماق بعيدة أو سماوات
احترقت نار عينيك ؟
وبأية أجنحة تجرؤ على التحليق ؟
وأى يد تجرؤ أن تقبض على النار[٧٢] .

لن نتوقف لنسأل : وكيف تحترق نار العينين ؟ وأى نمر هذا الذى يفكر فى التحليق ولا يستطيعه ؟ ان تلك الأسئلة وأمثالها غير ذات موضوع فى رمز كهذا ، لأن الشاعر لم يأخذ من حقل الواقع إلا جزئيات انهار ما كان يشدها من علاقات وأسباب ، فالنمر ليس النمر بمعناه المعهود ، بل لعل الشاعر لم يكن يحدثنا عن نمر إطلاقاً وإنما كان يوحى بشوقه إلى الانعتاق من أسر المادة والتحليق فى عالم صوفى مثالى تجتاحه إليه الرغبة ، ويقعد به دونه العجز ، ومن هنا لم يرسم الصورة بكل أبعادها ، بل ركز على الخطوط المشعة فيها بعد نفى تفصيلاتها[٧٣] .

فالرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له ، وفى هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة ، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط ، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة[٧٤] ، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من غموض تتعدد

---

(٧٢) Roy P Basler, Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, P. 20.

(٧٣) انظر المرجع السابق ص ٢١ وما بعدها .

(٧٤) انظر محاضرة « لفرويد » عن رمزية الأحلام ، ومنها يتبين وجه الشبه بين الرمز والحلم فى تكوينهما واستمدادهما من اللاشعور ، ثم انظر له محاضرة أخرى عن التكثيف condensation فى الأحلام وهو لا يختلف كثيراً عن نظيره فى الرموز : سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ص ١٥٥ — ١٨١ ، ص ١٨٣ — ١٨٤ .

فيه مستويات التأويل ولا تمانع ، فليس هناك رمز يفضى بكل محتواه لقارئ واحد[٧٥].

ولعلنا قد لاحظنا فى هذا النموذج الذى اقتبسناه من « بليك » أن كل جزئية من جزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية ، بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية فى البناء العام للرمز ، فكل من السماوات « والعينين » و « الأجنحة » و « النار » لا يعنى منفرداً أكثر من دلالته الوضعية ولكنه يعنى الكثير متى أصبح عضواً حياً فى جسم الرمز ، تماماً كالنغمة لا تبوح إلا إذا أصبحت إيقاعاً ، وفى هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز ، **فهو سمة فى الأساوب** ، وليس سمة للكلمات بل ولا لعلاقة كلمة بكلمة أخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئى ، وهو ما يقرره ييتس ، مشيراً إلى بيتين « لبيرنز » يقول فيهما :

القمر الشاحب يغرب خلف الموجة البيضاء

والزمان يغرب بى والهفتاه

هذان البيتان رمزيان : انتزع منهما شحوب القمر وبياض الموجة — وعلاقة هذين بغروب الزمان دقيقة يعز على الفكر إدراكها — فإذا بك تنتزع منهما جمالهما ، ولكن إذا اجتمعت هذه العناصر كلها معاً : القمر والموجة والشحوب والبياض وغروب الزمان ، والصيحة الحزينة الأخيرة « والهفتاه » فإنها تثير عاطفة يعجز أن يثيرها أى نظام آخر من الألوان والأصوات والأشكال[٧٦] .

وإذا كانت قيمة الرمز أسلوبية لا تتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة ، فإن العمل الشعرى يصبح أكثر إحكاماً وإثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضاً شعرياً شاملا ، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فناً[٧٧] . ولعل هذا ما كان يعنيه ييتس ، حين اعتبر القصيدة ذات البناء الموسيقى المحكم « تشبيهاً معقداً » يوحى بما لا يمكن تحديده[٧٨] . فلنقرأ مثلا قصيدة بودلير « عطر مسكر Parfum Exotique » وفيها يحمل عطر الحبيبة روح الشاعر إلى آفاق

---

(٧٥) Tindall, Forces .... P. 270.

(٧٦) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ٢ ترجمة د . إحسان عباس ومحمد يوسف نجم (دار الثقافة — بيروت سنة ١٩٦٠) ص ٩٧ .

(٧٧) Critics and Criticism, Chicago, 1954, P. 588.

(٧٨) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 257.

عالم بدائى غير واضح الحدود ربما رمز به الشاعر إلى رغبته فى تجاوز واقع الحياة المدنية المعاصرة فراراً إلى حياة مثالية تمتزج فيها بكارة الطبيعة بنقاء الفطرة الإنسانية ، فلكى يوحى الشاعر بهذا الحلم لم يدع رموزه « تمرح » كيفما اتفق بل حرص على اختيارها جميعاً من « مجال » طبيعى واحد لتثير تياراً إيحائياً تتسع موجته وتمتد على تعدد روافدها، « فالشواطئ الهانئة » و« وهج الشمس » و« أشرعة السفن » و « أغانى الملاحين » . . كلها رموز انتزعت من بيئة واحدة ، لتخط مسار « رحلة بحرية » نحو :

جزيرة يخيم عليها الفتور والكسل
حيث تلد الطبيعة وتنبت أشجاراً فريدة ، ذات ثمار شهية .
ورجالا ضئال الأجسام لكنهم أشداء .
ونساء مدهشات العيون ، لما يتجلى فيها من صفاء وصراحة[٧٩]

وبذلك غدت القصيدة رمزاً كلياً ملائماً تماماً لتلك القيمة المثالية التى أراد الشاعر الإيحاء بها ، وهى غاية يقصر عنها الرمز الجزئى ببنائه الضيق وإمكانياته التعبيرية المحدودة

وإذا كان الرمز هكذا – رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فكيف إذن يتميز عن الصورة ؟ وما علاقتها به إن كانت ثمة علاقة ؟ .

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من التركيب والتجريد ، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوى لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء : سمة الرمز الجوهرية ، والذى يعطيها معناها الرمزى إنما هو الأسلوب كله ، أى طريقة التعبير التى استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزى[٨٠] ، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل ، أو هى علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصورى المركب الذى تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً .

---

(٧٩) النص منقول عن أزهار الشر – ترجمة محمد أمين حسونة ص ٧١ .

(٨٠) انظر عدنان الذهبى : سيكلوجية الرمزية – مجلة علم النفس – المجلد ٤ العدد ٣ – فبراير سنة ١٩٤٩ م ص ٣٦٥ .

أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحى به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية ، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها « طبيعة منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادى إلا بالنتائج »[٨١] ، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارئ من الرمز غير متوقف — فقط — على ما بثه الكاتب خلاله ، وإنما يتوقف — فى المقام الأول — على حساسية المتلقى sensitivity ووعيه به[٨٢] ، فالرمز يقع — كما يقرر اليوت — فى المسافة بين المؤلف والقارئ ، ولكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر ، إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ، ولكنه بالنسبة للمتلقى منبع ايحاء ، وهما وضعان مختلفان[٨٣] .

كذلك ، يمكن القول بأن قيمة الصورة — بوصفها شكلا حسيا — تستنفد — إلى حد ما — فيما تمثله ، وما تمثله محدود بطبيعته ، أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه ، لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد[٨٤] ، ومن ثم كانت قيمته فى شكله مثلما هى فى إيحائه ، أو قل إن الرمز والمرموز وجهان لشيء واحد ، وكلاهما يعنى الشاعر بنسبة متساوية .

. . . دعنا نقرأ صورة رسمها « روبرت فروست » يمجد فيها فكرة التسامح ويحمل على هؤلاء الذين يحرصون على إقامة الجدران بينهم وبين جيرانهم ، لنرى كيف « يستهلك » الشكل الصورى فيما يعنيه :

إنى أراه هناك
يحمل حجراً أطبقت كلتا يديه على أعلاه بقوة
كأنه رجل مسلح من العصر الحجرى
وهو كما يبدو لى يتحرك فى الظلام
لا ظلام الأخشاب وظلال الأشجار فحسب
وهو لا يتجاوز العبرة التى كان يكررها والده

---

(٨١) أنطون كرم : الرمزية ص ٩ .

(٨٢) انظر : W. Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 17.

(٨٣) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

(٨٤) المرجع السابق : ص ١٠٣ .

وهو سعيد بأنه فكر فيها كثيراً وعمل على هديها

فهو يقول مرة أخرى : « الجدران المتينة تخلق جيراناً طيبين[٨٥] »

فرغم توفيق الشاعر فى التقاط هذه الصورة لجاره السيئ الحريص على إقامة حواجز نفسية واجتماعية ومادية بينه وبين الآخرين، ورغم أنه أضفى على هذه الصورة جواً رمزياً بربطها بإنسان « العصر الحجرى » والظلام والتقاليد . . رغم هذا تبدو الصورة وكأنها قد سخرت من البداية لتقرير تلك الحقيقة — التى صرح بها الشاعر — « الجدران المتينة تخلق جيراناً طيبين » ، وهو ما نعنيه بقولنا إن الشكل الصورى يستنفد — إلى حد ما — فيما يمثله .

ولعله قد وضح من هذا أن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة، وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائياً بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز ، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز خلافاً نظرياً ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر استغلال ما فى الصورة من قيم إيحائية ، ومن أجل هذا أيضاً نظر إليها بعض المتأخرين ممن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيراً عما نفهمه من الرمز ، فهى فيما يرى « هولم T.E. Hulme » رائد المدرسة التصويرية — تشبيه حسى يعبر عن رؤيا ، ولا يقنع بإيضاح فكرة الشاعر أو شعوره بل يخلقهما خلقاً[٨٦] .

أما « تندال » — ناقد الرمزية المعاصر — فلا يتحرج من التصريح بأنها نوع أساسى من أنواع الرمز ، فهى — كما يقول — تجسيم لفظى للفكر والشعور[٨٧] . ولعل الحاح كليهما على أن يكون المستوى الحسى للصورة قادراً على إثارة المشاعر والأفكار هو ما يقربهما من نظرة آباء المذهب إلى الرمز باعتباره رؤيا نفسية للواقع وعلاقة بين الذات والأشياء .

وعلى أقلام بعض شعراء العصر ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزى معاً ، يكاد يمحى هذا التفاوت فى درجتى الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان — فى الوقت نفسه — حديثاً عن الآخر ، وفى هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاء كما غدا الرمز أقل تجريداً عما كان عليه عند رواد النظرية الرمزية ،

---

(٨٥) النص منقول عن : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٥ .

(٨٦) انظر : W.Y.Tindall, The Literary Symbol, P. 102.

(٨٧) السابق ص ١٠٥ .

وقد تبلور هذا بصفة خاصة فى تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيراً — وبخاصة فى شعرنا المعاصر — ونعنى : « ازرا باوند » و « ت . س اليوت » .

أما « باوند » فيرى أن الصورة « مظهر لمركب عاطفى وعقلى فى لحظة من الزمن »(٨٨). على حين يراها « اليوت» معادلا لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ(٨٩) مدفوعاً إلى ذلك بنظريته فى استقلال العمل الفنى ، وأن الإنسان يتهيأ لكى يصبح فناناً عندما يتوقف عن الاهتمام بعواطفه الخاصة إلا من حيث إنها مادة يستقى منها شعره ، إذ « ليست عواطفنا محور القيمة الفنية ، وإنما المحور هو الطريقة التى ننسق بها تلك العواطف ونعبر بها عنها »(٩٠).

ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التى يشير إليها « اليوت » ؟ إنها فى رأيه المعادل الموضوعى Objective Correlative الذى يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتى مباشر ، أو هى على حد تعبيره « مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الاحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية — التى يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية — فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة »(٩١).

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقاً ، وبتلك الطاقة الإيحائية التى حملتها الصورة فى فكرة « المعادل الموضوعى » ذابت الحدود — أو كادت — بين الرمز و « الصورة » ، وهو ما سنلمس أثره بوضوح فى شعرنا العربى المعاصر .

* * *

تلك خلاصة ما انتهى إليه الفكر الرمزى بصدد نظرية الشعر ، ركزنا فيها بصفة خاصة على اللغة والإيقاع وأشكال الخيال باعتبارها أهم القيم الفنية التى حاول الرمزيون

---

(٨٨) Relé Welek and Austin Warren; Theory of Literature, P. 192.

(٨٩) Tindall, The Literary Symbol, P. 104.

(٩٠) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٩ .

(٩١) نقلا عن : د . محمد غنيمى هلال : ما الأدب فى نقد ت س اليوت والنقد العالمى ؟ مجلة « المجلة » يوليو سنة ١٩٦٠ ص ٨٩ ، وانظر كذلك : روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٣ ، د . رشاد رشدى: المعادل الموضوعى : مجلة « الكاتب » مايو سنة ١٩٦١م ص ٧٨ .

استنباط معطياتها الايحائية ، والتي أثروا بها في الآداب العالمية — ومنها أدبنا العربي — تأثيراً يتفاوت من حيث درجته ومداه .

وإذا كان اتكاؤهم على الجانب الإيحائي في العمل الشعري قد أدى بهم إلى نوع من « الإبهام » ، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطافهم تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الوقع المبعثرة لتبثها في تعبير ايحائي مثير ، يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ، ويعتمد على الوقع الصوتي للألفاظ وتمزيق النسيج التركيبي المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة وإثارة القوى الشاعرة .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن في الوضوح — كما يرون — خطر الملل وأن في الاكتشاف التدريجي لذة الاستكناه ، أدركنا أن الإبهام الرمزي كان — في صفوة نماذجه — ظاهرة فنية واعية ، ولم يكن حيلة تستر العجز بالغموض ، أو إغلاقاً يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوح وإفضاء ، فمن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهراً بعمق التفكير ، وهو حينئذ لا يخدع إلا نفسه ، ومنه ما ينشأ عن صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هي في ذاتها غامضة تستعصي على الكشف[٩٢] ، ومن هذا النوع الأخير كان الشعر الرمزي .

* * *

أين يقف شعرنا العربي المعاصر من هذه النظرية ؟

تلك محاولتنا في الباب التالي .

---

(٩٢) انظر رأياً لإليوت في هذا : « الثقافة » العدد ٥٧٧ ص ٧ (ترجمة محمود محمود) .

الباب الثانى

الرمز والرمزية

فى الشعر العربى المعاصر

تمهيد

* فكرة المذهب فى الأدب العربى الحديث .
* حركات التجديد والرمزية .
* الرمزية والأدب العربى القديم .

ليس من همنا فى هذا التمهيد السريع أن نتعقب تاريخ الشعر العربى لنرصد اتجاهاته الفنية والفكرية ، فذلك أمر لا يتسع له هذا البحث ، فوق أنه ليس من غاياته . إن ما نريد تأكيده أن الظاهرة الأدبية — شأنها شأن أى نشاط فكرى — غير منقطعة الصلة بالماضى ، وأنها تستمد من التراث بقدر ما تستجيب لظروف العصر ، وأن كل تجديد مقيد — بحكم انتمائه إلى بيئة معينة — بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيهاً يقل أو يكثر ، وفى هذا يبدو التراث قوة كامنة تربط اللحظة الراهنة للكاتب أو الشاعر بأعمال سلفه من الكتاب والشعراء [1] .

وقد كان الشعر الغنائى — وما يزال — قيثارة الإنسان العربى وأعرق فنونه القولية ، ومن ثم تحكمت نماذجه الأولى فى الصياغة الشعرية على مر الأجيال ، وكانت كل موجة من أمواج التجديد فى أبنيته وصوره تنحسر أمام مد ذلك التراث الذى صنعه أهله على المدى الزمنى الطويل ، حتى إن حركة البعث الشعرى على يد رائدها الأول « محمود سامى البارودى » كانت فى جوهرها إحياء للديباجة العربية فى أزهى عصورها ، ورفضاً لذلك البهرج اللفظى الذى كان يمارسه الشعراء العروضيون فى العصر التركى [2] ، أى أنها كانت حركة متعاطفة مع الماضى البعيد أكثر منها ثائرة عليه ، ومن هنا كان تأثيرها البالغ فى الشعر الحديث ، وهو تأثير يكاد يجمع عليه أرباب القول محافظين ومجددين ، ويوجزه

---

(١) وذلك ما يسميه اليوت بالحاسة التاريخية : انظر : دكتورة لطيفة الزيات : مقالات فى النقد الأدبى : ت . س اليوت (مكتبة الأنجلو — القاهرة — دون تاريخ) ص٧ وكذلك : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة : ص ٢٥ .

(٢) انظر نماذج لهذا فى : فى الأدب الحديث جـ ١ ط ٤ ص ١٢ — ١٣ .

العقاد حين يقرر أن البارودى « رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين فى ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم فى المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد ، فإذا حسبنا للبارودى سليقته المستقلة وشخصيته المعبرة ، ونزعته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر ، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعته من حسن الثقة وعزيمة النهضة(٣) » .

وقد تركت خطى البارودى على رمال الشعر العربى آثاراً ترسمها من تلاه من الشعراء ، ولم يفلت منها شوقى ، الذى جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقى ، وتحكماً أصيلا فى ناصية الأسلوب الشعرى ، ولكنه — فى معظم تجاربه — ظل يغترف من تلك الدنان التى اغترف منها البارودى ، وبقى تصوره للشعر ووظيفته فى حدود النماذج العليا التى خطها شعراء العربية فى الماضى ، رغم إقامته بفرنسا أربع سنوات فى فترة من أحفل فتراتها بتيارات الأدب ومذاهبه ، وكان باستطاعته أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يمزج فيها بين الثقافتين العربية والغربية مزجاً تتجلى فيه عالمية الرؤيا وإنسانيتها ، ويجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة(٤) .

على أننا لا ننكر على شوقى مكانه البارز فى ركب الشعر المعاصر ، وبخاصة محاولته الرائدة لكتابة المسرحية الشعرية ، وقد كان مجرد الالتفات إليها دليلا على رغبته المخلصة فى التجديد ، ولم يكن ليتسنى له ذلك لولا رحيله إلى فرنسا وملاحظته لازدهار الحركة المسرحية فيها(٥) ، غير أن هذه الملاحظة كانت تجميعية تميل إلى التأثر بالثقافة المسرحية العامة دون أن تخضع خضوعاً مطلقاً لمذهب أدبى بعينه .

* فإذا راعينا أن « الرمزية » فى أخريات القرن التاسع عشر — وهى الفترة التى شهد شوقى طرفاً منها فى فرنسا — كانت تسيطر على أقلام الكثيرين من الكتاب والشعراء

---

(٣) الأستاذ عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى (مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧) ص ١٤٨ .

(٤) انظر : د . محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥م (معهد الدراسات العربية) ص ٢ — ٣ .

(٥) لا نعنى بذلك أن شوقى قد ابتدع المسرحية الشعرية ، فقط نقول بأن مسرحياته أول نمط شعرى رفيع يقترب بالمسرحية من أصولها الفنية — انظر الأستاذ عمر الدسوقى : المسرحية ط ٣ ص ٥٢ ، ٥٩ .

الفرنسيين ، وتلهج بها الألسنة والمنتديات الأدبية ، لم نستبعد أن يكون « شوقى » قد سمع عنها أو قرأ خلال رحلته ما أتاح له التأثر بنماذجها تأثراً جزئيًّا عابراً .

ونسارع إلى القول بأن ما بين أيدينا من مراجع لا يسعفنا فى تأكيد هذا الافتراض تاريخيًّا ، غير أن الدراسة التحليلية لأحد النصوص الغنائية التى وردت فى مسرحيته « مصرع كليوباترا » ربما كشفت عن قوة هذا الافتراض من الناحية الفنية .

والنموذج الذى نعنيه هو « نشيد الموت » الذى يتغنى به « إياس » — شادى الملكة — فى الفصل الرابع من المسرحية ، بعد مصرع « أنطونيو » ، وقد رمى به الشاعر إلى خلق جو نغمى حزين يمهد لمصرع الملكة ، متكئاً فى ذلك على بعض الوسائل الفنية التى استغلها الرمزيون ، ونجتزئ من هذا النشيد بالأبيات التالية ، وربما كانت كافية للتدليل على ما ذهبنا إليه :

يا موت مل بالشراع واحمل جريح الحياة
سر بالقلوع السراع إلى شطوط النجاة
شراعك الفضى فى لجه التبرى
كالحلم فى الغمض يجرى ، ولا يجرى
فى ظل ليل ساج أقسم لا يسرى
مغلل الديباج مطيب الستر
فى يقظة يظهر لى ، أم أرى حلما
فلك من الجوهر يخترق الظلما
على الدجى لماح تحسبه نجما
ليس به ملاح يسلكه اليما[٦]

وللوهلة الأولى يبدو ما فى هذه الأبيات من موسيقى متموجة شفافة ، وصور ظليلة يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات ، وخلق مدركات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الرمزى الفرنسى « رامبو » خلق تيارات صورية متحررة من مواضعات المنطق والعادة[٧] ، فالموت فى نظر شوقى — أو كليوباترا بتعبير أدق — زورق ، ولكنه

---

(٦) مصرع كليوباترا — (المكتبة التجارية سنة ١٩٥٤م — القاهرة) ص ١٠١ .

(٧) انظر لمحاولة رامبو J. Stewart, Poetry in France and England, P. 137.

زورق غريب يند عن كل تصور طبيعى أو عرفى ، فهو من الجوهر وشراعه من الفضة ، ولجته من التبر ، ثم هو زورق تجريدى لا يمكن تحقيقه إلا فيما يشبه الرؤيا ، فهو « كالحلم يجرى ولا يجرى » مخترقاً قلب الظلماء كالشهاب الخاطف ، إلى حيث تنتظره كليوباترا التى تركزت أشواقها على الموت تتقى به عار الحياة تحت وطأة الرومان .

وبهذه الصورة التجسيدية التجريدية معاً يضعنا الشاعر فى منطقة بين المحسوس والمعنوى ، أو قل بين الحلم واليقظة ، بحيث يصعب القبض على مادة الصورة ، وإن لم يسعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نغمى آسر .

ولم نرد بهذا أن نزج بشوقى فى إطار مذهبى حاد ، فلا شك أن تأثره الرمزى — على افتراض وجوده — كان جزئياً يتجلى فى نماذج نادرة من شعره ، سطحياً يظهر فى التعبير ولا يتغلغل فى ثنايا الفكر والوجدان بحيث يشكل نظرية فى الشعر أو نظرة إلى الوجود .

وإذا كانت بعض ظروف البيئة والنشأة قد حالت بين شوقى وأن يفتح صدره لكل رياح التجديد العارمة التى هبت عليه خلال إقامته بفرنسا ، فقد كان هناك من شعرائنا من لم تحكمه مثل تلك الظروف ، ومن ثم ظهرت بعض اتجاهات التجديد متأثرة بالثقافتين الفرنسية والانجليزية ، ولكنها اتجاهات لم ترق إلى مستوى المذهب الأدبى ذى الأسس الفلسفية والاجتماعية ، وإن بقى لها بعد ذلك فضل ريادة التجديد فى الشعر الحديث .

• وقد تجلت أولى هذه المحاولات فى شعر خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩م) الذى بدا واضحاً تأثره بالنظرية الرومانتيكية منذ سنة ١٨٩٤ م[٨] ، ولكن هذا التأثر لم يتأكد على نحو نظرى إلا سنة ١٩٠٠م حين بدأ يكتب فى « المجلة المصرية » عن تصور شعرى جديد لا يتنكر للديباجة العربية بقدر مايستلهم قيم العصر وروحه ، داعياً إلى وحدة البناء الشعرى منبهاً إلى تلك الغاية الشريفة التى أخنى على الشعر العربى تحوله عنها قائلا : « وأخنى على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التى خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو ، وأمثال هذه الأغراض فى قصائد لا ارتباط بين معانيها ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها ، وربما اجتمع فى الواحدة منها

(٨) إسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران شاعر العربية الإبداعى — المقتطف — مارس سنة ١٩٣٩ ، ص ٣٠٦ .

ما يجتمع فى أحد المتاحف من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل ، وناهيك عما فى الغزل والثناء وشكوى الدهر ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب وضرب الأمثال وارسال الحكم من المواضيع التى لا يضمها موضع إلا تتشاتم وتتلاكم وتتناهب ذهن القارئ ذاهبة به كل مذهب بين السماء والأرض »[٩] .

ويردف « الخليل » مقالاته تلك بمقدمة صدر بها ديوانه الذى ظهر سنة ١٩٠٨م قرر فيها معالم نهجه الفنى الجديد : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر »[١٠] .

والحق أن شعر مطران — ونحن نقصد ذلك الشعر الذى نظمه بعد أن تعدى طور التقليد — كان محاولة أمينة — قدر الطاقة — لتطبيق هذا المنهج فى فلسفة الشعر وصياغته ، فكثير من قصائده فى الطبيعة تجارب وجدانية يخلطها بنفسه ويسقط عليها من مشاعره ، « وكأن الطبيعة عنده كائن حى يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس »[١١] ، كما أن كثيراً من قصائده ذات إطار قصصى يمكن اعتباره « معادلا » لعواطف الشاعر ، وهو ما يضفى على قصائده صلابة وإحكاماً فى البناء الشعرى .

وقد كان لهذا المنهج الجديد فى إدراك الشعر وبناء القصيدة أثره فى كثير من الشعراء عاصروا مطران ، وتتلمذوا عليه أو على شعره [١٢] وبخاصة بعض شعراء أبولو ممن تجلت

---

(٩) خليل مطران : فى المجلة المصرية (السنة الأولى العدد ٢ — ١٦ يونيو سنة ١٩٠٠ ص ٤٢ ، ٤٣). انظر كذلك الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث — جـ ٢ — ص ٢٧١ ، والدكتور محمد غنيمى هلال — النقد الأدبى الحديث ص ٤٠٩ ، وقد ورد عندهما النص مع بعض التصرف .

(١٠) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه ص ٩ (ط ٢ — مطبعة دار الهلال سنة ١٩٤٩) .

(١١) الدكتور محمد مندور : خليل مطران — ص ٢٢ (مكتبة نهضة مصر — القاهرة) .

(١٢) انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ٢ ص ٢٧٢ — ٢٧٣ . وكذلك : الأستاذ عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ١٥٦ ، ٣١٥ وفيه يعترف أحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى بتأثير مطران فى شعراء المدرسة الحديثة .

فى نتاجهم نزعة رمزية مبكرة ، نراها تمشى على استحياء فى شعر « خليل شيبوب » الذى هبط مصر عام ١٩٠٨م من موطنه « باللاذقية » ، والذى ينفرد من بين المتأثرين باتجاهات مطران ، بأنه ظل أميناً على العناصر التى يقوم عليها مذهب مطران فى نظم الشعر[١٣] .

ومحاولة الخليل إن كانت قد ارتكزت فى الأصل على أساس من الاحتفاظ بقيم اللغة وأساليبها ، فإن نظائرها فى الشام وفى المهجر السورى اللبنانى بالأمريكتين قد انطلقت – إلى حد ما – من قيود اللغة ، وكان من نتيجة ذلك أدب بدأ يفرض سيطرته على العالم العربى فى أعقاب الحرب العظمى ، حتى إذا انهارت الرابطة القلمية وانتثر عقد زعماء المدرسة العربية بأمريكا ، قامت فى القطر الشامى ومصر محاولات شعرية هى وسط بين اتجاه مطران والاتجاه المهجرى ، وتمثلت فى آثار عمر أبى ريشة وعلى الناصر بسوريا ، وإلياس فياض وأمين نخلة والدكتور حبيب ثابت وسعيد عقل وصلاح لبكى وخليل زخريا ونقولا بسترس فى لبنان ، وحسن كامل الصيرفى وبشر فارس فى مصر[١٤] ، وفى شعر بعضهم تجلت سمات رمزية نعرض لها فى حينها .

ولسنا نريد أن نزج بهذه الدراسة فى حوار شكلى مبعثه الاختلاف على زعامة التجديد ، وهل تأثرت جماعة الديوان بمطران أم أنها شيدت بناءها من لبنات غير تلك التى وضعها[١٥] ، فى اعتقادنا أن الخليل كان شاعراً أكثر منه داعية تجديد[١٦] ، وأن دعوته – لهذا السبب – كانت من الغموض والإجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة ، وأنها – لكى تؤتى أكلها – كانت بحاجة إلى حركة نقدية منهجية تواكبها ، وقد تمثلت هذه الحركة المنشودة فى « جماعة الديوان » ، التى كانت أول حركة نقدية فى شعرنا الحديث تبنى نشاطها على أسس فنية مدروسة ، غير سابقة ولا مسبوقة ، وقد كانت هذه الحركة وجهاً من وجوه التجديد ولكنها لم تكن كل وجوه التجديد ، وإذا كان لمطران فضل وضع النموذج الشعرى الرائد ، فقد كان لها فضل النظرية والتقنين ، ولو لم توجد جماعة الديوان

---

(١٣) إسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران شاعر العربية الإبداعى – المقتطف – مارس سنة ١٩٣٩م ص ٣٠٦ .

(١٤) السابق ص ٣٠٧ .

(١٥) انظر نموذجاً لهذا الحوار : عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ، ص ٦٣ – ٨١ .

(١٦) قال بنحو من هذا : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٧٠ .

لوجب أن توجد حركة أخرى تقوم بما قامت به ، لأن التجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر ، وإنما هو تيار شامل يستغرق وجوه المعرفة بدرجة تقل أو تكثر ، نتيجة تغيير يحدث فى بنية المجتمع ، أى أن التجديد ضرورة اجتماعية قبل أن يكون مظهراً فكرياً ، ولا شك أن نظرة إلى الواقع المصرى منذ أوائل القرن العشرين ، وما كان يموج به من طموح قومى واجتماعى ، خير شاهد على ما نقول .

وجماعة الديوان — وهى تسمية عرفت بها حركة التجديد التى قادها العقاد وشكرى والمازنى — نموذج للتأثر الواعى بالثقافة الغربية ، وهو تأثر استفاد من تيارات ومناهج أدبية مختلفة دون أن يخضع لأحدها خضوعاً مطلقاً[١٧] ، « فهى — على حد تعبير العقاد — مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى » . ورغم اعتراف العقاد عقب ذلك بتأثر هذه الجماعة بما يسمونه مدرسة النبوءة والمجاز ، ثم بالواقعية المجازية ، وهما المدرستان اللتان غلبتا على الفكر الإنجليزى والأمريكى منذ أواخر القرن الثامن عشر[١٨] ، فإن هذا التأثر لم يصل بحال إلى حد الالتزام الدقيق بقيم هاتين المدرستين ، بل كان بالأحرى تلاقيا فى المزاج ، وتشابها فى الفهم العام لرسالة الشعر والأدب .

ومن هنا ظلت تلك الحركة فى نطاق الاتجاه الفكرى أو النزعة التى لا ترقى إلى مستوى المذهب الأدبى ، وانحصر فضلها على الجيل اللاحق فى لفت الأنظار إلى منابع الثقافة الأجنبية وبخاصة فيما يتعلق بالشعر ونقده ، وتبصير الشعراء بالجانب الوجدانى فى التجربة

---

(١٧) انظر د . محمد مندور فى تحليله لرأى العقاد فى الشعر — محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥ م ص ٧ .

(١٨) الأستاذ العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٢ — ١٩٤ وانظر تلخيصاً وافياً لآراء هذه الجماعة فى الشعر ونقده فى الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٤٢ — ٢٧٠ ، عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو ص ٨٤ — ٩٤ .

الشعرية ، وبناء القصيدة بناءً عضويًا ناميًا وهو ما كان مطران قد أجمل الإشارة إليه .

ولضيق المقام عن تحليل الأسس الفنية لهذه الجماعة تحليلا وافيًا ، نجتزئ فقرة تستقطب الأصول العامة لهذا الاتجاه ، معقبين عليها بما يكشف عن أثرها فى التمهيد للحركة الرمزية فى شعرنا المعاصر . يقول العقاد فى كتاب « الديوان » — الذى أخذ يصدره مع المازنى منذ أخريات الحرب العالمية الأولى — موجهاً حديثه إلى « شوقى » فى مقام التعليق على قصيدته فى رثاء « محمد فريد » : « اعلم أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا — لا لغيره — كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً . فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح من وراء الحواس شعوراً حياً ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية[١٩] » .

---

(١٩) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى : الديوان جـ ١ ط ٢ أبريل سنة ١٩٢١م — القاهرة ص ١٦ — ١٧ .

وهذه الفقرة – على إيجازها – خير معبر عن روح الاتجاه الجديد ، وأهميتها فى التمهيد للحركة الرمزية فى شعرنا المعاصر نابعة من تركيزها على الحقيقتين التاليتين فى مفهوم الشعر ووظيفته :

أولاً – أن الشعر استشفاف لجوهر الموجودات ونفاذ اليها وتعاطف معها . ولعل فى هذا ما يذكرنا « بملارميه » حين قرر أن العالم الخارجى ليس الا ستاراً يجب أن نهتكه حتى نصل إلى المعنى المحض للأشياء[٢٠].

ثانياً – أن وظيفة الشعر ليست تصوير الأشياء تصويراً حسيًّا جامداً ، بل هى بالأحرى الإيحاء بالوقع الذاتى للأشياء ، ونقل عدواها من نفس الشاعر إلى نفس المتلقى . ولهذا صلة بما رآه الرمزيون من أن الأشياء توجد داخل نفوسنا ، بل إنها هى ونفوسنا شيء واحد[٢١].

ثم إن فى دعوة « العقاد » لإرجاع الشعر إلى مصدر أعمق من الحواس شبهاً بنظرية العلاقات الرمزية correspondances كما صورها بودلير ، حين قرر أن « الطبيعة معبد ذو أعمدة حية ، يمر الإنسان فيها عبر غابات من الرموز . . . وتتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات »[٢٢]. ولعل هذا التشابه ما حدا ببعض الدارسين إلى القول بأن « فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادئ الرمزية فى الشعر الحديث »[٢٣] وإن كنا نميل إلى الاعتقاد بأن العقاد قد استفاد من آثار الرمزية فى المذاهب الأدبية اللاحقة عليها ، ولم يتأثر بها تأثراً مذهبيًّا مباشراً ، وإلا لظهر ذلك واضحاً فى شعره ونقده .

وقد أكد العقاد هذه المبادئ العامة لإبداع الشعر وتذوقه فى مقدمات دواوينه التى أخذت تتوالى منذ صدور ديوانه الأول « يقظة الصباح » سنة ١٩١٦ م ، ثم فيما كان يكتبه من مقالات وأبحاث لا تتجاوز – فى جوهرها – روح الفقرة التى اقتبسناها منه آنفاً ، وإن أشرنا بصفة خاصة إلى تلخيصه – بعد أن نيف على الستين – لمقاييس الشعر وماذا يجب أن يكون . أما هذه المقاييس فترجع إلى[٢٤] :

---

(٢٠) انظر : لانسون – تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ – ترجمة د. محمود قاسم ، ص ٤٦٥ .

(٢١) السابق ص ٤٦٦ .

(٢٢) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٢٣) د. محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى ص ٨ .

(٢٤) من مقال للعقاد بمجلة الكاتب – أكتوبر سنة ١٩٤٧ م ص ١٥٠٤ – ١٥٠٨. انظر : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج٢ ص ٢٦٢ .

١ – اعتبار الشعر قيمة إنسانية ، لا قيمة لسانية تفقد مزاياها إذا انتقلت من لغة إلى لغة .

٢ – اعتبار القصيدة بنية حية لا قطعاً متناثرة . وهو ما كان العقاد قد فصل القول فيه تفصيلا دقيقاً عند حديثه عن التفكك فى رثاء شوقى لمصطفى كامل قائلا :

إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيًّا تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة . كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها »[٢٥] .

٣ – أما ثالث هذه المقاييس فهو « أن الشعر تعبير ، وأن الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه ليس بصانع ، وليس بذى سليقة إنسانية ، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه ، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير »[٢٦] .

وإذا كنا لا نتناول نظرية الشعر عند جماعة الديوان إلا من زاوية خاصة ، هى مدى إسهامها فى التمهيد للحركة الرمزية فى شعرنا المعاصر ، فسوف لا نقف طويلا عند بقية آراء تلك الجماعة ، لأنها – فى مجموعها – تفصيل لما سبق أن أومأنا إليه . غير أن لعبد الرحمن شكرى أهمية خاصة فى هذا المقام ، كما أن للمقدمة القيمة التى صدر بها الجزء الخامس من ديوانه بعنوان « فى الشعر ومذاهبه » أثرها فى إدراك الشعر باعتباره حالة ذاتية لا رصداً موضوعيًّا جامداً ، ومن هنا لم يكن التشبيه عنده مراداً لذاته « وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة » ، وأجل الشعر ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية[٢٧] ، ولكن العبقرى قد يغرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء ، فتقصر أذهان العامة عن إدراكها[٢٨] .

ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيضاح أوجه القرابة بين هذه الصلات المتينة الصادقة التى

---

(٢٥) من مقالة العقاد فى رثاء شوقى لمصطفى كامل – الديوان فى النقد والأدب ج ٢ (فبراير سنة ١٩٢١م) ص ٤٥ – ٤٦ .

(٢٦) انظر : فى الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٦٢ ، وانظر كذلك حديث العقاد عن معنى الشخصية فى الشعر ، فى : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٦٣ .

(٢٧) الأدب الحديث ج ٢ ص ٢٤٧ .

(٢٨) انظر : د . محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى ص ٧٩ – ٨٠

يشير إليها « شكرى » ، ونظرية العلاقات الرمزية ، خاصة إذا تذكرنا أن شكرى — من بين جماعة الديوان — قد عنى بهذا المذهب عناية تنبئ عن وعى وإدراك، وإن يكن قد رفض هذه المذهبية الحادة التى تزيت بها النظرية الرمزية ، فكتب ينتقدها ويشرح أثرها فى أساليب الشعر ومعانيه(٢٩) ، كما كتب ينصح الشبان ويحذرهم من خداع هذه « الأزياء التى تذيع فى الشعر أو النثر ثم لا تلبث أن تنطوى وتزول كما تنطوى الأزياء ، وربما خلفت قوة الشاعر الممتاز الذى يكتب على منهج تلك الأزياء والعادات المؤقتة قصيدة أو قصيدتين فيهما ثمرة وفكرة وروح من العبقرية والخلود ، ولكن أكثر شعر هذه العادات المؤقتة يكنس كما تكنس بقايا الطعام . ومن هذه العادات والأزياء التى ينادى بها مذهب الرمزية ، فكل شاعر يستخدم الرموز ولكن ليس كل شاعر بشاعر رمزى »(٣٠) .

ونخلص من هذا إلى أن شكرى لم يكن رمزيًا بالمعنى المذهبى لهذه الكلمة، وإن رأينا فى شعره منذ البداية محاولة للإفادة من بعض خصائص الأداء الرمزى فى تكوين الصورة الشعرية على أساس من تراسل معطيات الحواس، مما يضفى على بعض صوره مسحة من التجريد الغامض يتحول فيها المحسوس إلى ما يشبه الفكرة . يقول فى ديوانه الأول :

رب لحن كأنه المنظر الغض   يبث   الآمال   والأوطارا

فليس شك فى أن تشبيهه اللحن بالمنظر الغض يعتبر من الرمزية الجميلة المعبرة إذ استعار من مجال المرئيات صورة معبرة عن وقع اللحن الصوتى أجمل تعبير وأدقه(٣١) .

على اننا نلاحظ أن أمثال هذه الفلذات من التعبير الرمزى عند شكرى — على قلتها — كانت جزئية وعابرة ، ولم تكن تمتد لتشمل بنية القصيدة شمولا مركباً ، وبعبارة أخرى : لم يكن « شكرى » يعنى بتحويل التعبير الرمزى إلى « رمز » .

أما ما نجده فى بعض قصائده من ميل إلى **تمثيل الفكرة** عن طريق الحوار والشخصيات المخترعة فذلك أقرب إلى ما يسميه الغربيون « بالأليجورى Allegory » أو « الاستعارة الرمزية » التى تترجم فيها الأفكار التجريدية إلى لغة صورية ليست أهميتها فى ذاتها بل

---

(٢٩) راجع مجلة « أبولو » : المجلد الأول ص ١١٩٤ وما بعدها (يونيوسنة ١٩٣٣) .

(٣٠) عبد الرحمن شكرى، : رأيى فى الشعر الحديث — مقال بالمقتطف — مايو سنة ١٩٣٩ . ص ٥٤٨ — ٥٤٩ .

(٣١) انظر : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الأولى ص ٨٣ .

فيما تشف عنه من أفكار وآراء يصرح بها الشاعر غالباً فى نهاية القصيدة[٣٢] . وتلك وسيلة للتعبير كانت موجودة قبل وجود المذهب الرمزى ذاته ، وقد استخدمها الشاعر الإيطالى « دانتى Dante » (١٢٦٥ — ١٣٣١ م) ، كما استخدمها الشاعر الإنجليزى « ادموند سبنسر Edmund Spenser » (١٥٥٢—١٥٩٩م)[٣٣] ، وبرع فيها بصفة خاصة الشاعر الرومانتيكى الفرنسى ألفريد دى فينى[٣٤] . غير أن الرمزيين لا يعتبرون أمثال تلك الاستعارات رموزاً حقيقية ، لضيق إيحائها وتحدد مدلولها .

ولا نريد أن نطيل الحديث عن هذه الظاهرة فى تمثيل الأفكار عند « شكرى » ، يكفينا أن نشير إلى قصيدته « قصة هز الأنوف » فى ديوانه السابع المسمى بأزهار الخريف ، وفيها أن ملكاً طاغية أراد أن يختبر مدى تقبل رعيته للظلم ، فأمرهم بهز أنوفهم إذ أصبح الصباح أو أمسى المساء ، فأما الجبان منهم فقدقال « فى الحزم عصمة » وأطاع الأمر ، ولكن ثائراً من بينهم نهض بتلك العبارة التى استقطب فيها « شكرى » المغزى الكلى للقصيدة :

إذا نحـــن طامنـــا لكل صغيرة　　　فلا بد يوماً أن تساغ الكبائر[٣٥]

* * *

وجدير بالذكر أن أدبنا العربى قد عرف من قديم — كما عرفت الآداب الأوروبية — نمطاً قريباً من هذه الاستعارة الرمزية ، نعنى تلك القصص التى ربطها أسلافنا بأمثال فرضية تقال على لسان حيوان أو نبات أو جماد ، بغية تفسير تلك الأمثال وبيان أصولها ، وكذلك قصص الحيوان التى يعرض فيها الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، وذلك بغرض تقرير حقيقة خلقية أو اجتماعية ، وهو ما نجد له نموذجاً واضحاً فى الكتاب التراثى الشهير « كليلة ودمنة »[٣٦] .

---

(٣٢) انظر : Austin Warren and René Wellek, Theory of Literature, P. 193.

Tindal, The Literary Symbol., P. 39.

(٣٣) انظر : Northrop Frye, Anatomy of Criticism. P. 90.

(٣٤) انظر نموذجاً لهذه الاستعارة الرمزية فى د : محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ص ٤٢ .

(٣٥) انظر نصا لهذه القصيدة فى « ديوان عبد الرحمن شكرى » طبع الأستاذ عبد العزيز مخيمون — الطبعة الأولى سنة ١٩٦٠ — توزيع المعارف بالإسكندرية — الجزء السابع ص ٥٦٧ .

(٣٦) انظر : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ١٧٩ وما بعدها .

وقريب من هذا ما قام به محمد عثمان جلال (١٨٢٨ - ١٨٩٨ م) حين ترجم أمثال لافونتين La Fontaine شعراً، « وهى مجموعة قصصية خرافية صيغت على لسان الطير والحيوان تتضمن عبرة أو مواعظ بالغة » . وقد أطلق عليها المترجم « العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ »[٣٧] وهى تسمية تكشف عن المرمى الخلقى والتعليمى لهذه القصص الخرافية ، وإن كانت هينة القيمة من الناحيتين الفنية والأسلوبية .

وعلى يد أحمد شوقى يبلغ هذا القالب الاستعارى الرمزى – بالمعنى اللغوى العام – درجة عالية من الكمال ، وقد استطاع أن يحمله من قضايا عصره وهموم قومه ما تجلت به أصالته فى هذا الميدان ، بالاضافة إلى مقدرة فنية وصياغية جعلته يقف فى المقدمة ممن مارسوا هذا اللون فى أدبنا حتى اليوم[٣٨] .

ولم ترد بتعقبنا لهذه الظاهرة فى أدبنا إلا أن نضع محاولة شكرى فى مكانها الصحيح ، وأن نبين أنها محاولة قريبة من محاولات سابقة فى تراثنا ، وهى محاولات بعيدة عن الرمز بمعناه الفنى المعاصر ، وإن صح أن تكون رمزية بالمعنى العام لهذه الكلمة . فلئن كان « شكرى » قد تأثر فى هذا الصدد بغيره فأحرى بهذا التأثر أن ينصرف إلى النماذج العربية التى ألمحنا إليها ، ولذلك لا نعده مستفيداً – فى هذه الناحية بالذات – من المذهب الرمزى .

* * *

ونلاحظ بعد هذا العرض السريع لحركات التجديد فى شعرنا المعاصر وما احتوته من بلور رمزية ، أنها فى مجملها تأثرت بالثقافة الغربية تأثراً عاماً ، ولم تحاول واحدة منها الانخراط ضمن إطارمذهبى محدد ، أما ما نراه فى بعضها من جنوح إلى مذهب بعينه – كالرومانتيكية فى شعر مطران – فهو لا يعدو التأثر بالخصائص الفنية فى التصوير ، ولا يرجع إلى إدراك فلسفى كلى على ما هو شأن المذاهب الغربية .

أما المهجريون ، فمع ما يبدو فى شعرهم من نزعات رومانتيكية ورمزية تأثروا فيها بالشعر الانجليزى على وجه الخصوص ، فقد ظلوا – فى جملتهم – غير مذهبيين ،

---

(٣٧) أحمد شفيق باشا فى كتابه « مذكراتى فى نصف قرن » – انظر : الأستاذ الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ١ . (ط٤) ص ٩٦ .

(٣٨) انظر : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن – ص ١٩٣ وما بعدها .

وتركز جهدهم في دعوة الشاعر إلى الإفصاح عن حقيقته النفسية والإنسانية في نمط تعبيرى أكثر حرية وإنطلاقاً[٣٩] .

حتى جماعة أبولو — وهى تلك الحركة التى التقطت زمام التجديد بعد أن انفرط عقد الديوان فسكت « شكرى » أو كاد ، وهجر « المازنى » الشعر إلى النثر — لم تتكون على أساس مذهب شعرى أو أدبى محدد ، بل كانت « دائرة معارف شعرية تتسع لكافة المذاهب والفنون والاتجاهات الحديثة »[٤٠] ، بالإضافة إلى أن ظاهرة التجديد— على إطلاقه— لم تكن واضحة عند كل أعضائها ، إذ « جمعت أنماطاً مختلفة من الشعراء بين مغرق فى التقليد وجانح إلى التجديد أو مفرط فيه »[٤١] .

وإذا كانت حركات التجديد لم تتمخض حتى هذه المرحلة عن مذاهب أدبية محددة ، فلم يكن ذلك غريباً ، إذا أخذنا فى اعتبارنا طبيعة الظروف التى سادت الحياة العربية فى النصف الأول من هذا القرن ، فحياتنا العامة كلها كانت تهفو فى تلك الفترة إلى الحرية المطلقة مصحوبة بنزعة فردية تأبى التمذهب وتنفر منه ، لأن فيه تقييداً لتلك الحرية التى كانت تحاول الوصول إليها على كل المستويات : سياسياً وقومياً واجتماعياً ، ومن ثم لم يكن عجيباً أن يتشبث أدباؤنا وشعراؤنا بالحرية المطلقة فى نطاق الأدب كذلك ، وهو ما يمثله أدق تمثيل قول أبى القاسم الشابى : إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالطائر فى السماء ، والموجة فى البحر والنشيد الهائم فى آفاق الفضاء ، حرة فسيحة لا نهائية ، لا تحدها نزعة واحدة ولا مذهب محدود ، وإن كانت لا تضيق بكل هاتيك النزعات مجالات نفس الشاعر ، ولا تتقيد بصورة أو مثال »[٤٢] .

والنتيجة المنطقية لهذه المقدمة أن أدبنا حتى هذه الفترة ، لم يعرف الرمزية بمعناها الفنى ، أى باعتبارها مذهباً له أصوله الاجتماعية والجمالية . وليس فى هذا ما يعاب على الأدب العربى وبخاصة إذا تذكرنا أن الآداب الأوروبية لم تعرف المذاهب الأدبية إلا منذ

---

(٣٩) انظر تلخيصاً لآراء المهجريين فى الأدب والشعر بخاصة فى : ميخائيل نعيمة : الغربال ، (دار المعارف سنة ١٩٤٦م) ، ص ٦٠ – ٦١ .

(٤٠) د : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى ص ٩٠ .

(٤١) الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ٢ ص ٢٧٤ .

(٤٢) من كلمات الشابى – نقلا عن د : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م ص ٤٢ .

عصر النهضة ، ولم تعرف الرمزية بالذات إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بالإضافة إلى أن أدبنا العربى قد خضع لمقومات إقليمية واجتماعية وثقافية تختلف عن نظيرتها فى الآداب الأوروبية ، فليس غريباً أن يمر بأطوار فنية غير التى انتهجتها تلك الآداب .

وقد حاول بعض الباحثين(٤٣) دراسة الرمزية فى أدبنا العربى القديم ، وانتهوا فى هذا الصدد إلى نماذج محددة ، نجد طرفاً منها فيما يدعونه بالرمزية الأسلوبية ويقصدون بها مجازية التعبير ، والرمزية الموضوعية ويعنون بها قصص الأمثال والألغاز . وتلك محاولة مشروعة طالما فهمنا الرمز هنا بمعناه العام ، أى باعتباره إشارة Sign أو تعبيراً غير مباشر ، وبهذا يصبح مفهوم الرمز أقرب إلى المعنى اللغوى لهذه الكلمة(٤٤) ولكنه يند عن مفهومها الفنى المعاصر ، كما سبق أن أوضحناه خلال حديثنا عن الرمز والرمزية .

على أن الأدب العربى قد عرف منذ أمد طويل نمطاً آخر من أنماط الرموز العامة هو الرمز الصوفى ، وفيه تتجلى قيم روحية وفنية تصله بالرمز المعاصر من جهة وتبعده عنه من جهات ، فالصوفى — كالرمزى — يعانى حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض ، وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالجمال الالهى الخالد ، وطبيعى أن تضيق اللغة بدلالاتها الوضعية المألوفة عن استيعاب دقائق هذه الحالات ، ولذلك لم ير الصوفية بدا من الاستعانة بقاموس الغزل والخمريات فى الشعر العربى — باعتباره أقرب موارد اللغة وأدناها من أذواقهم — متوسلين به إلى تقرير هذه القيم الروحية . فترددت على ألسنتهم وفى قصائدهم ألفاظ كالقرب والبعد ، والوحشة والأنس ، والغيبة والحضور ، والصحو والسكر ، وهى ألفاظ

---

(٤٣) منهم الأستاذ عدنان الذهبى الذى كتب مقالين بمجلة الأديب البيروتية (عددى تشرين الثانى وكانون الأول سنة ١٩٤٦م) درس فيهما « الرمزية فى شعر امرىء القيس » ثم « مدرسة أوس الرمزية » — وقد دلت النماذج التى أوردها على أنه لايعنى الرمزية بمعناها المعاصر ، وإنما يقصد الرمزية بمفهومها الاشارى العام — وانظر كذلك د : درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ١٤٧ — ٣٦٢ .

(٤٤) جاء فى لسان العرب — فصل الراء حرف الزاى (مادة رمز) :

الرمز تصويت خفى باللسان كالهمس ، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت ، إنما هو اشارة بالشفتين ، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم . والرمز فى اللغة كل ما أشرت اليه مما يبان بلفظ بأى شىء أشرت إليه بيد أو بعين ، ورمز يرمز رمزاً ، وفى التنزيل العزيز فى قصة زكريا عليه السلام « الا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً » ورمزته المرأة بعينها ترمز رمزاً غمزته . . . والرمز والترمز فى اللغة الحزم والتحرك » .

يجرى بعضها مجرى الاصطلاح ، وكثير منها يمكن اعتباره رموزاً صوفية تتحدد معانيها بالقرينة[٤٥] . على أن شعراء الصوفية كانوا كثيراً ما يكفون المتلقى عناء البحث عن مضامين رموزهم — حتى مع وجود الاصطلاح أو القرينة — فكانوا يقدمون لشعرهم أو يعقبون عليه بما يجلو غموضه ويكشف عن مراميه[٤٦] .

وواضح بعد هذا العرض الموجز لمعنى الرمز الصوفى ، أنه — بخصائصه التى أجملناها — لا ينطبق تماماً على مفهوم الرمز بمعناه المعاصر ، ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عن تلك الايحائية التلقائية التى يتسم بها الرمز الفنى . ولعل « نيكلسون » قد قد أشار إلى نحو من هذا حين قرر أن «الصوفية قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرمزى قناعاً يسترون به الأمور التى رغبوا أن يكتموها ، وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدعون أنهم خصوا دون غيرهم بمعرفة الباطن ، وفوق ذلك فإن التصريح البين بما يعتقدون لعله أن يهدد حريتهم ، بل حياتهم »[٤٧] . هذا على حين أن الرمز الفنى ليس ستراً للمقصود بقدر ما هو دعوة حرة للمتلقى كى يكتشف بنفسه كل ايحاءات الرمز ، اكتشافاً يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافاتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وعمقاً .

* * *

تلك المامة سريعة حاولنا فيها تعقب حركات التجديد فى شعرنا الحديث وما احتوته من قيم فنية كان لها أثرها فى تمهيد المناخ الأدبى لتأثير المذهب الرمزى بصفة خاصة . ثم كان ضرورياً بعد هذا أن نلقى الضوء على ملامح رمزية ظهرت فى أدبنا العربى قبل فترة البحث ، وأن نضعها فى مكانها بالنسبة للرمزية المعاصرة محددين قيمتها الفنية . ولئن كنا قد انتهينا إلى أن أدبنا — فيما قبل العصر الحديث — لم يعرف الرمزية بمعناها الفنى المعاصر ، فليس فى هذا ما يؤخذ على الفكر والوجدان العربيين ، وبخاصة إذا تذكرنا ما سبق أن قررناه من أن الآداب الأوروبية لم تعرف الرمزية مذهبا إلا فى النصف الثانى من القرن الماضى .

---

(٤٥) انظر الأستاذ أحمد أمين : الرمز فى الادب الصوفى — الرسالة — العدد ١٣١ سنة ١٩٣٦م ص ٦ . وكذلك الدكتور عبد الحكيم حسان : التصوف فى الشعر العربى (الانجلو سنة ١٩٥٤م) ص ٢٩٨ — ٢٩٩

(٤٦) السابق ص ٣١٨ — ٣٢١ .

(٤٧) نيكلسون فى كتابه « الصوفية فى الإسلام » — نقلا عن : د : درويش الجندى : الرمزية فى الأدب العربى ص ٣٢٥ .

حتى حركات التجديد المعاصرة : ابتداء من ابداعية مطران ، مرا بمن واكبه أو أعقبه ، لم تكتشف هذا المذهب اكتشاف ادراك واعتناق ، وان رأيناه يبدو على استحياء فى نتاج بعض شعراء أبولو ، ثم يظهر خلقا واضح الملامح على أيدى جماعة من شعراء مصر ولبنان .

ترى كيف هبت علينا رياح هذا المذهب ؟

تلك غاية الفصل التالى .

الفصل الأول

الثقافة الغربية
فى الفكر العربى المعاصر

يلاحظ الباحثون فى الآداب المقارنة أنه لا تنشأ فى العادة صلات قوية بين الآداب إلا إذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب[1] ، وتلك حقيقة تنطبق إلى حد كبير على الكيفية والوسائل التى تم بها انتقال المذهب الرمزى إلى الشعر العربى المعاصر ، إذ سبقت هذا الانتقال علاقات سياسية تمثلت فى الاحتلال الفرنسى ثم الانجليزى الفرنسى للوطن العربى منذ أخريات القرن الثامن عشر ، وقد مهدت هذه الصلات السياسية بدورها لعلاقات اجتماعية وثقافية كان من أهم مظاهرها البدء فى ايفاد البعثات العلمية إلى أوروبا . ثم ترجمة الكثير من معالم الفكر الغربى .

ولأهمية مثل هذه الصلات فى ايضاح طرق التأثير الرمزى فى شعرنا المعاصر سوف نعرض لها فى أبرز بيئتين عربيتين ظهر فيهما ذلك التأثير ، نعنى « مصر » و « لبنان» ، معقبين على ذلك بما يكشف عن مدى قابلية المجتمع العربى منذ بدايات هذا القرن للتأثر بنظرية كالرمزية ، غير غافلين فى الوقت ذاته عن دور الصحافة الرمزية فى التمهيد لانتقال المذهب من بيئته الأم إلى المناخ العربى المعاصر .

أولاً — الثقافة الغربية فى مصر :

وتكاد تكون حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨ م أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقى بين فرنسا ومصر الحديثة . وقد اتخذ هذا الاتصال مظهراً سياسياً لا يهمنا فى هذا المقام إلا من ناحية آثاره الاجتماعية والثقافية . إذ عنى « نابليون » باصطحاب جماعة من العلماء والكتاب الفرنسيين . فأنشأوا فى مصر أول مطبعة وأصدروا أول صحيفة وأسسوا المراصد

---

(١) انظر : د : محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (ط ٣) ص ٣٣١) .

الفلكية والمصانع الكيماوية[٢] وافتتحوا مكتبة عامة كما أقاموا مسرحاً للتمثيل وبعض المدارس .

ولكن أبرز آثارهم تمثل فى انشاء المجمع المصرى فى أغسطس سنة ١٧٩٨ م على غرار المجمع العلمى الفرنسى . وقد كان من أغراضه نشر المدنية وبعث العلوم والمعارف بمصر ، ودراسة المسائل والبحوث التاريخية والطبيعية والصناعية ، ونشر هذه البحوث فى مجلة المجمع التى تنشأ لهذا الغرض ، وإبداء الرأى فى الأمور التى تستشيره فيها الحكومة . ولعل فى جوهر هذه الأغراض ما يلقى ضوء على الآثار الثقافية التى يمكن أن تترتب على إنشاء مثل هذا المجمع[٣]

غير أن تصوير الحملة النابليونية على أنها كانت احياء ثقافيا هو أمر لا يطابق الحقيقة تماماً ، فبالإضافة إلى أن الدافع إليها كان دافعا غير إنسانى بطبيعته، نلاحظ أن كثيراً من هذه المؤسسات الثقافية التى أشرنا إليها كانت فرنسية الطابع . فالمدارس التى أنشأها رجال الحملة إنما أنشئت لتعليم أبنائهم هم ، والمسرح الذى أقاموه كان مسرحاً فرنسيًّا ، بل إن جريدتى « بريد مصر » و« العشار المصرى » اللتين أسسهما الفرنسيون كانتا تصدران باللغة الفرنسية . ومن ثم كانت إفادة المصريين إفادة مباشرة من بعض هذه المنشآت أمراً بالغ الصعوبة إن لم يكن متعذراً .

ويمكن القول بأن الأثر الأكبر للحملة الفرنسية فى وجدان الشعب المصرى كان أثراً غير مباشر ولا مقصود من قبل القائمين على تلك الحملة ، فقد أظهرت المصريين على مدى التقدم العلمى والثقافى الذى بلغه الأوروبيون ، ووضعت أمامهم نموذجاً للتطور حاولوا احتذاءه فيما بعد ، وأثارت فيهم مكامن الدهشة التى هى أولى درجات الوعى[٤] ، وقد قص الجبرتى خبر زيارته لبعض هذه المنشآت الفرنسية وصورمشاعرالاستغراب التى أحسها إزاء بعض التجارب الكيماوية التى أجريت أمامه ، وعقب عليها بقوله : ولهم فيه أمور

---

(٢) صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر — المكشوف العدد ٢٠٥ ص ١٨ .

(٣) الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث (جـ١ط٤) ص ١٤ .

(٤) راجع المصدر السابق ص ١٥ .

وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا يسعها عقول أمثالنا »[٥] . ولا شك أن احساس المصريين آنذاك بالهوة التى تفصل بين واقعهم الاجتماعى وواقع الفرنسيين — وهو ما تشير إليه مقالة الجبرتى — كان بالغ الأثر فى إيقاظ قوى التقدم ، لأن وعى الإنسان بذاته بداية تطوره .

أضف إلى ذلك أن الحملة الفرنسية ألقت على مصر وموقعها الجغرافى بعض الضوء ، ووضعتها داخل إطار الصورة كما يقولون ، إذ نبهت الأقطار الأوروبية وبخاصة انجلترا إلى أهميتها السياسية والحربية ، ومن ثم « دخل الشرق الأدنى العربى — كما يقرر برنارد لويس — فى حيز الحركات السياسية الأوروبية . كما نجم عن تلك الحملة استعادة الاتصال المباشر بين العرب والفرنج »[٦] .

وأخذت حلقات تلك السلسلة من العلاقات بين مصر والغرب تتعاقب منذ ذلك الحين ، ودارس الأدب مضطر فى رصد تلك الحقبة إلى التنويه بعوامل لم تكن أدبية بحتة ، وإن كانت آثارها فى الأدب أجل من أن تنكر ، ومن هذا ما بدأه « محمد على » بعد أن تولى أمر مصر من التفكير فى إيفاد بعثات علمية إلى أوروبا تعينه على ما كان بسبيله من إنشاء جيش قوى يرضى أطماعه ويرتكز إليه حكمه . وقد كانت أولى هذه البعثات — على خلاف ما شاع عند بعض الدارسين — إلى ايطاليا سنة ١٨١٣ م ، تلتها بعثة إلى فرنسا سنة ١٨١٨ م[٧] ، وأخرى سنة ١٨٢٦ م ثم تعاقبت بعد ذلك بعثات كانت فى جملتها علمية الطابع ترمى فى الأساس إلى غايات عسكرية[٨] ، وإن بقى لها — مع ذلك — فضل إظهار بعض المبعوثين على أنماط من التفكير والحياة الأوروبيين ، وهو ما نرى نموذجاً من آثاره فيما كتبه رفاعة الطهطاوى تحت عنوان « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز »[٩] .

وقد نهض اسماعيل بنحو مما نهض به جده (محمد على) فأعاد للبعثات سيرتها الأولى

---

(٥) الجبرتى : عجائب الآثارفى التراجم والأخبار — المطبعة المصرية ببولاق جـ ٣ ص ٣٦ .

(٦) برنارد لويس فى كتابه « تاريخ اهتمام الأنجليز باللغة العربية » . راجع محمد مصطفى هداره : التجديد فى شعر المهجر (دار الفكر العربى القاهرة سنة ١٩٥٧ م ط ١) ص ٢٥ .

(٧) جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر (دار المعارف دون تاريخ) ص ٢٠ .

(٨) انظر الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث جـ١ (ط ٤) ص ١٩ .

(٩) انظر : رئيف خورى : الفكر العربى الحديث (دار المكشوف — بيروت ١٩٤٣ م) ص ٨٠ .

بعد أن كانت قد فترت فى عهدى « عباس الأول » ثم « سعيد »[١٠] . وقد قام اسماعيل بذلك تحت تأثير دوافع تكاد تكون مماثلة لدوافع جده ، هى فى جوهرها نزعة إلى التسلط أوطموح إلى محاكاة الحضارة الأوروبية ، مع فارق أن عوامل مساعدة قد جدت فى عصر إسماعيل ، منها ازدياد نفوذ الأجانب فى مصر على إثر افتتاح قناة السويس ، حتى لقد بلغ عددهم سنة ١٨٧٩م حوالى المائة ألف[١١] . كما « كثر عدد المدارس الأوروبية التى فتحتها البعثات الدينية للبنين والبنات . ولم تنتشر فى أى عهد بمثل ما انتشرت فى عهده »[١٢] .

وإن كانت ريح البعث العلمى قد ركدت فى عهد الاحتلال الإنجليزى ، فقد عادت تهب بقوة منذ ظفرنا بالاستقلال ، وتضافرت عليها جهود هيئات ومؤسسات عدة ، ولسنا فى مقام الإفاضة هنا ، فلم نقصد بهذه الإشارة الموجزة إلى الرصد الإحصائى بقدر ما أردنا أن نصل إلى الحقيقة التالية : إن البعثات العلمية — منذ عهد ليس بالقريب — استطاعت أن تقيم معبرا بين الفكر الغربى ومصر . وإن كان أثرها الأدبى فى البداية غير مباشر من ناحية ، وغير منهجى من ناحية أخرى .

حركة الترجمة : على أن أهم مسارب الثقافة الغربية إلى الفكر العربى المعاصر تمثل فى حركة الترجمة التى اقترنت بداياتها بالحملة الفرنسية على مصر ، وتركزت هذه البدايات فى ترجمة ما يتعلق بالحملة وتصريف أمور البلاد من قبل الغزاة ، فكانت تترجم الوثائق الرسمية والإدارية كما ترجمت بعض الكتب العلمية .

وقد نهض بعبء هذا العمل جماعة من المستشرقين والمتخرجين فى مدرسة اللغات الشرقية التى أنشأها لويس الرابع عشر ، ومن أشهرهم المستشرق « فانتور » Venture والمستشرق « جوبير » Jaubert وغيرهما ممن صحبوا موجة الغزو وعاونوه .

وفى عهد محمد على اقتضت رغبته فى تقوية الجيش أن يستخدم بعض المترجمين الذين كاد نشاطهم ينحصر فى ترجمة ما يتعلق بالمهام الرسمية . ثم جدت ظروف أخرى نتيجة لقيام كثير من الأجانب بالتدريس فى المدارس التى أنشأها محمد على ، فكان ضروريا

---

(١٠) فى الأدب الحديث جـ١ ص ٦١ .

(١١) حركة الترجمة بمصر ص ٩٣ .

(١٢) عبد الرحمن الرافعى : عصر اسماعيل — انظر : حركة الترجمة بمصر ص ٩٠ .

الحاق مترجم أو أكثر بكل مدرس أجنبي حتى يتولى ترجمة ما يقوله . ثم أدخلت بعض اللغات الأوروبية (الايطالية والفرنسية) إلى مناهج التعليم فكان لذلك أثره فى توطيد المعرفة بتلك اللغات وتسهيل النقل عنها . وقد توجت هذه الجهود بقرار الحكومة سنة ١٨٣٥م إنشاء مدرسة الألسن، بقصد تخريج مترجمين مؤهلين للعمل بالمصالح والمدارس الحكومية[١٣]. واستطاعت هذه المدرسة التى كانت بمثابة كلية جامعة – تحت إشراف رفاعة الطهطاوى – أن تقوم بدور طليعى فى خدمة الترجمة ، إذ كانت تدرس فيها لغات أجنبية عدة بطريقة منهجية منظمة تجمع بين أسلوبى الدراسة النظرية والترجمة العملية[١٤] ، وقد بالغ بعض الدارسين فأوصل ما ترجمه تلامذة هذه المدرسة إلى ألفى كتاب[١٥] .

ونلاحظ من جانبنا أن حركة الترجمة فى هذه الحقبة كانت تنحو – شأن كل انجازات محمد على – منحى علميا بحتا ، وبعبارة أخرى كانت حركة « مجندة » .على أن ذلك لم يمنع ظهور بعض الترجمات الأدبية وبخاصة على يد رفاعة الطهطاوى – (١٨٠١–١٨٧٣م) الذى نقل إلى العربية أطرافاً من الأدب الفرنسى فى الشعر والقصة ، ولعله بهذا الصنيع أول رائد مصرى للأدب الفرنسى[١٦] .

وقد مرت حركة الترجمة بعد ذلك بفترة رهو قصيرة ، سببها ذلك الحرج الذى كان يستشعره الواليان « عباس » و « سعيد » إزاء كل اصلاح سياسى أو اجتماعى أو ثقافى ، لأن فى وعى الجماهير خطراً على سلطانهما ، ومن ثم ألغى الأول « مدرسة الألسن » وأغلق كل نوافذ الثقافة فى وجه المصريين ، أما الثانى فقد كان يقول لمن يحضه على إصلاح ما أفسده سلفه : لم نعلم الشعب؟ لكى يصبح الحكم عليه والتصرف فيه أعسر مما هو عليه ؟ دعهم فى جهلهم ، فالأمة الجاهلة أسلس قيادا فى يدى حاكمها »[١٧] .

ثم لم تلبث الترجمة أن عادت إلى سابق ازدهارها بفضل طموح اسماعيل إلى محاكاة الحضارة

---

(١٣) انظر جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ص ٣ – ٢٨ .

(١٤) انظر : فى الأدب الحديث جـ١ ص ٢٥ .

(١٥) نعنى : هـ. أ . ر. جب – مجلة الطريق (بيروت) ٢ ع ١٥ ص ٧ – انظر : أنيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث جـ٢ (ط ١ سنة ١٩٥٢ – بيروت) ص ١٤٢ .

(١٦) راجع فى هذا صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر – المكشوف العدد ٢٠٥ ص ١٨ .

(١٧) حركة الترجمة ص ٧٠ – ٧٥ .

الغربية ، فكانت الترجمة حلقة وصل بينه وبين هذه الحضارة ، ومن أجلها زاد الاهتمام بتدريس اللغات الأوروبية ضمن مناهج التعليم فى مختلف درجاته وبخاصة اللغة الفرنسية التى استمدت أهميتها من أهمية مركز فرنسا السياسى حينئذ بالإضافة إلى أنها كانت منذ عهد « محمد على » لغة التخاطب بين الجاليات الأجنبية ، حتى أن المدارس الأمريكية والايطالية واليونانية كانت تعلمها لتلاميذها(١٨) .

ويبدو أن عناية إسماعيل بالترجمة فى هذه الحقبة لم تكن طموحاً وحسب ، بل إنها من ناحية أخرى كانت نتيجة طبيعية لتزايد نفوذ الأجانب بمصر ، وامتداد أصابعهم إلى كل مراكز الحساسية فى جسم الدولة من إدارة وتجارة وصناعة ، بل وصحافة ، فلعلنا ندهش إذا علمنا أن عدد الصحف آنذاك بلغ السبع والعشرين ، أكثر من نصفها يصدر بلغات أجنبية(١٩) .

ولئن كانت هذه الحركة امتداداً لسابقتها فى عهد محمد على من حيث الانصراف الغالب إلى الترجمة الرسمية والعلمية ، فقد كان ازدهارها فى عهد الاحتلال أقرب إلى الشمول ، فتناولت جميع نواحى الحياة العلمية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية ، رغم أن سلطة الاحتلال وصنائعها فى الحكومة لم يتبعوا سياسة مستقرة فى تعليم اللغات أو إنشاء مدارس الترجمة ، ويلوح أن أهم ما أثر فى الحياة الفكرية هذا الأثر هو تلك الحالة السياسية المضطربة التى نشأت من تدخل الدول الأجنبية فى شئون مصر المالية ، ثم تدخل الانجليز فى شئونها السياسية تدخلا انتهى بنكبة الاحتلال(٢٠) .

ولسنا نشك فى أن المطامع الثقافية للاحتلال الإنجليزى كانت تواكب غايته السياسية ، وإذا كانت هذه المطامع وبالا على التراث القومى من ناحية لقد كانت من ناحية أخرى عاملاً هامًا فى وصل الفكر العربى بالفكر الغربى المعاصر . ويبدو أن كل الرياح التى كانت تهب آنئذ كانت لصالح هذه النتيجة ، فقد غدت الإنجليزية والفرنسية فى عهد الاحتلال قاعدتين للتعليم ، وتضاءل شأن اللغة القومية ، وبعد صراع لم يطل أمده تغلبت الإنجليزية على الفرنسية — من الوجهة الرسمية — كما تغلبتا معاً على اللغة العربية من

---

(١٨) انظر السابق ص ٨٣ .

(١٩) السابق ص ٩٣ — ٩٧ .

(٢٠) انظر السابق ص ١١٣ .

قبل ، ومن ثم ألغى القسم الفرنسى فى المدارس الأميرية وأصبح التعليم فى جملته مقصوراً على الإنجليزية ، وإن ظلت الفرنسية سائدة فى بعض الدواوين ، كما ظلت لغة التخاطب بين الجاليات الأجنبية المقيمة فى مصر[٢١]

* * *

وقد كان لهذا الاهتمام بتعليم اللغات الأوروبية فى المدارس المصرية أثره فى ازدياد عدد من اتقنوا فهم الثقافة الغربية ونقلوها إلى العربية ترجمة أو اقتباساً ، نخص منهم عبد الله فكرى — وأحمد زكى — وشفيق منصور — وفتحى زغلول — وجورجى زيدان — ونجيب الحداد — وقد اتجه الأخير إلى الأدب الفرنسى بخاصة فترجم عن كورنى ، وهوجو ، وموليير ، ودوماس مما كان له أثره فى تهيئة مناخ الأدب العربى لتأثير فرنسى حقيقى[٢٢] .

على أن أخريات القرن الماضى قد شهدت بداية موجة من الترجمات تعوزها المنهجية ، كما تعوزها دقة النقل وحسن الاختيار ، إذ كان الكثير منها قصصياً يرمى إلى دغدغة حواس القارئ وإشباع ميوله الدنيا ولو كان ذلك على حساب المستوى الفنى[٢٣] . ولكن هذه الموجة لم تلبث أن انحسرت بقيام الحرب الأولى وتأثيرها الجذرى فى نفسيات الأمم على اختلافها ، وما خلقته بين الآداب من صلات عميقة أساسها وحدة المأساة التى عانتها شعوب العالم معاناة تكاد تكون متكافئة ، ومن هنا لم يكن غريباً أن تبدأ الترجمة مرحلة جديدة ظهرت بواكيرها فى أدبنا الحديث مع مطالع العقد الثانى من هذا القرن ، واستغرقت فترة ما بين الحربين ، وامتدت حتى نهايات الحرب الثانية .

ومن أهم مظاهر هذه المرحلة بدء التوفر على ترجمة روائع الشعر الغربى فى مختلف لغاته ومذاهبه ترجمة تكاد تقارب الكمال[٢٤] ، وتجمع إلى الصياغة الأدبية المشرقة أمانة الوفاء بالنص واستلهام روحه بما لا يجافى الدقة العلمية . ولأهمية هذه المرحلة من حيث التمهيد المباشر للتأثير الرمزى فى شعرنا المعاصر نود أن نقف فيها عند الحقائق التالية :

أولاً — أنها كادت تكون عادلة فى توزيع اهتمامها بين الشعرين : الفرنسى

---

(٢١) السابق ص ١١٤ — ١٢١ — وانظر كذلك : فى الأدب الحديث جـ٢ ص ١٥ — ١٦

(٢٢) انظر : حركة الترجمة ص ١٢٤ — ١٢٩ .

(٢٣) انظر : فى الأدب الحديث جـ١ ص ٣٤٩ (ط٤) .

(٢٤) راجع : أنيس المقدسى . الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث — جـ ٢ — ص ١٤٧ — ١٥١

والانجليزى . فإذا قرأنا ترجمة من ترجمات خليل مطران أو محمد عوض ابراهيم لإحدى مسرحيات « شكسبير » فقد كنا نجد بالقرب منها ترجمة مثل ترجمة الأستاذ أحمد حسن الزيات « رفائيل » عن « لامرتين » . وإذا قرأنا إحدى القصائد التى كانت تنشرها الصحف والمجلات مترجمة عن « كيتس » أو « شيلى » أو « بيرون » ، لم نكن نعدم بجوارها إحدى قصائد « هوجو » أو « دى موسيه »[٢٥] . ويبدو أن محاولة الاحتلال الإنجليزى طرد الثقافة الفرنسية من الحقل المصرى لم تنجح تماماً ، أو أنها كانت بحاجة إلى الوقت الكافى لكى تؤدى إلى النتيجة المطلوبة .

ثانياً — أنها لم تكن ترجمة مذهبية ، وإن كان يغلب عليها الطابع الرومانتيكى ممزوجاً بالاهتمام بآثار الرمزية ، ومن ثم لم يكن غريباً أن تظهر ترجمة إبراهيم ناجى لقصيدتى « التذكار » لألفريد دى موسيه « والبحيرة » للامرتين[٢٦] فى الوقت الذى يترجم فيه على محمود طه قصيدة « رعاية القمر » لبودلير[٢٧] ، أو الذى يترجم فيه خليل هنداوى قصيدة « المقبرة البحرية » لفاليرى[٢٨] .

ثالثاً — أن من تولوا الترجمة الأدبية فى هذه المرحلة كانوا جديرين بأن يحملوا عبئها ، أداتهم فى هذا ثقافة منهجية واعية ، وإدراك منظم للآداب الغربية واتجاهاتها وهم يختلفون عمن سبقهم فى كثير من الوجوه ، ليس أقلها أنهم كانوا أدباء مبدعين قبل أن يكونوا تراجمة ناقلين ، ثم جاءت ترجماتهم بعد ذلك تعبيراً عن نزوع أدبى يتجهون فيه إلى ما يوائم ميولهم الفنية الخاصة ، ونحن نذكر منهم — على سبيل التمثيل لا الحصر — الدكتور طه حسين[٢٩] ، والأستاذ أحمد حسن الزيات[٣٠] ، والدكتور محمد مندور[٣١] ،

---

(٢٥) راجع المصدر السابق — نفس الصفحات .

(٢٦) انظر : إبراهيم ناجى : ديوان « وراء الغمام » (مطبعة التعاون سنة ١٩٣٤ — القاهرة) ، ١٢٧ — ١٤٠ .

(٢٧) المقتطف : مارس ١٩٣٤م (المجلد الرابع والثمانين) ص ٣٥٣ .

(٢٨) الرسالة : العدد الثانى والعشرين سنة ١٩٣٣ م ص ٢٣ — ٢٤ .

(٢٩) انظر له مثلا ترجمة بعنوان : « النفس والرقص » عن بول فاليرى — الرسالة ١٥ يناير ١٩٣٤م .

(٣٠) وله بالأضافة إلى « رفائيل » و « الام فرتر » مختارات من الأدب الفرنسى .

(٣١) انظر الرسالة : الأعداد ١ ، ٢ ، ٣ ، بالإضافة إلى ترجمته عن لانسون « منهج البحث فى تاريخ الأدب » فى كتاب بعنوان « منهج البحث فى الأدب واللغة » (بيروت ١٩٤٦م) وكذلك ترجمته عن « ديهامل » « دفاع عن الأدب » (مطبعة لجنة التأليف ط٢ سنة ١٩٤٣م) .

وإبراهيم المصرى[٣٢] وغيرهم كثيرون .

على أن أهم ما ينبغى أن نلاحظه بصدد هذه المرحلة الحاسمة فى تاريخ أدبنا المعاصر ، أن الصحافة الأدبية بين الحربين كانت ميداناً خصباً وخلاقاً للترجمة الأدبية ، بل والنشاط الأدبى جملة ، ولعلها قد أسهمت فى نقل تراث المذاهب الأدبية الينا بأكثر مما فعلت أية وسيلة أخرى ، فعلى صفحاتها ترجمت أمشاج من نتاج هذه المذاهب ، وكتبت حولها بحوث ودراسات ، وبرعت أقلام يرجع إليها الفضل الأكبر فى وصل شعرنا المعاصر باتجاهات الشعر الغربى ومذاهبه .

وما دمنا فى مقام الحديث عن المؤثرات الرمزية فى الشعر العربى المعاصر ، فاننا سنستعرض بعض المجلات التى احتضنت المذهب الرمزى فى مصر ، فعلى صفحاتها ظهرت معالمه ، كما أن كثيراً من الدواوين التى صدرت متأثرة به كانت قد نشرت منجمة من قبل فى تلك المجلات

الصحافة الرمزية فى مصر :

وسنختار نموذجين من مجلات هذه الحقبة مكتفين بهما فى الاستدلال على أهمية الصحافة الأدبية فى انتقال المذهب الرمزى إلى الشعر العربى المعاصر .

وقد كانت المقتطف — التى أنشئت فى بيروت ١٨٧٦ م ثم انتقلت إلى مصر فى سنتها التاسعة — أسبق من غيرها فى احتضان النتاج الرمزى ، وفيها نشرت سنة ١٩٢٨ م قصيدة ذات مسحة رمزية من شعر إدوار فارس ، تحت عنوان « الخريف فى باريس » ، وهى — حسب علمنا — من أوائل قصائد هذا المذهب فى مصر إن لم تكن أولها[٣٣] .

ثم أخذت هذه المجلة منذ بداية الثلاثينات تفسح صفحاتها لترجمات رمزية من شعر بودلير وفرلين وفاليرى وغيرهم ، وقد برز فيها من مترجمى هذا الشعر على محمود طه[٣٤] ،

---

(٣٢) وله مختارات من الشعر الفرنسى (دار الهلال سنة ١٩٣٨م) .

(٣٣) انظر هذه القصيدة فى المقتطف — ديسمبر ١٩٢٨م ص ٣٨٥ .

(٣٤) وقد ترجم قصيدة « رعاية القمر » لبودلير (المقتطف — مارس ١٩٣٤م) و « أغنية القطيع » لستويل فى عدد ابريل سنة ١٩٣٦م .

وبشر فارس[٣٥] ، وخليل هنداوى الذى نعتقد أنه بذل فى نقل هذا المذهب فوق ما بذله غيره ، ونذكر له — على وجه الخصوص — ترجمة مسرحيتى فاليرى الرمزيتين « سميراميس » و« أمفيون » وقد قدم للأولى بقوله : وقد آثرنا ترجمة هذه المسرحية للقراء ليروا لوناً جديداً من الأدب الجديد تتعانق فيه الفنون الجميلة كلها من رسم وموسيقى وشعر ولحن ، تتضافر جميعاً وتتعاون على رفع الإنسان إلى عالم يخلقه التفكير العميق، وما « سميراميس » إلا قطعة سامية من فلسفة الشرق التى يلتقى فيها كل شىء متآلفاً حتى المتناقضات[٣٦] .

وإذا كانت المقتطف أكثر ميلا إلى ترجمة المذهب الرمزى فى شعر أعلامه ، لقد كانت الرسالة — التى أصدرها الأستاذ أحمد حسن الزيات سنة ١٩٣٣ م — أكثر نزوعاً إلى تبنى الدراسات التى تكتب حول هذا المذهب وإن كانت هذه الدراسات — فيما نلاحظ — تأخذ شكل الحوار الفكرى والنقاش المتعدد الأطراف ، ولا تنحو منحى علمياً تقريرياً ، لدرجة أن كثيراً مما كتب فى الرسالة عن الرمزية يكاد يدور حول مقالين : أما أحدهما فقد كتبه الدكتور طه حسين سنة ١٩٣٣ م بعنوان « حول قصيدة » تحدث فيه عن بول فاليرى وقصيدته « المقبرة البحرية » وما تمتاز به من غموض اصطرع حوله النقاد الفرنسيون[٣٧]. وقد أثار إعجاب الدكتور طه حسين بذلك الغموض الموحى الذى لمسه فى « المقبرة البحرية » كاتباً آخر هو عباس فضلى ، الذى كتب مقالاً « حول الوضوح والغموض» هاجم فيه الابهام ونسبه إلى العجز ورده فى جوهره إلى الدجل الفنى[٣٨] ، فرد عليه الدكتور شوقى ضيف — الأستاذ آنذاك — مبيناً أن الغموض الذى قصد إليه الدكتور طه لا يعنى ذلك الإغلاق الذى يقتل الفهم ويعطل عمل العقل ، وإنما هو الغموض الفنى أو الشعرى ، « أشبه ما يكون بالظلال لا تحجب النور ولكن ترسله بقدر »[٣٩].

---

(٣٥) ترجم «ينبوع دم» لبودلير (المقتطف أبريل ١٩٣٤م) و« أشجان القمر » لبودلير كذلك (المقتطف — يناير ١٩٣٥ م) .

(٣٦) انظر عددى : يناير وفبراير من المقتطف (١٩٣٧م) الأول ص ٤١ والثانى ص ١٨٥ وقد ترجم كذلك قصيدتى « جيفة » و« الغابة المفجوعة » لبودلير شعرا بمجلة الرسالة — العدد ٣٤ سنة ١٩٣٤م .

(٣٧) انظر الرسالة : العدد ١٩ سنة ١٩٣٣ م ص ٥ — ٦ .

(٣٨) العدد ٢٣ سنة ١٩٣٣م .

(٣٩) الرسالة : العدد ٢٧ سنة ١٩٣٤ .

أما ثانى المقالين اللذين دار حولهما الحوار على صفحات الرسالة آنئذ فهو مقال كتبه « زكى طليمات » بعنوان « فى المذهب الرمزى » عرض فيه لأصول ذلك المذهب ، والتمس له نموذجين من أدبائنا المحدثين : توفيق الحكيم وبشر فارس[٤٠] ، ويبدو أن الأخير كان يعتقد أن منحاه الرمزى ليس محاكاة للمذهب بقدرما هو تأثر به وأن له بذلك فضل الأصالة ، ومن هنا رد على زكى طليمات بمقال يقرر فيه أن رمزيته ليست مذهبية ، بل هى خليط من التعبيرية والتأثرية ممزوجتين باشراق صوفى[٤١] .

وقد كانت لهذا الحوار الأخير ذيول انسحبت على الاعداد التالية من هذه المجلة[٤٢] وهى لا تهمنا فى ذاتها بل بما لها من دلالة على أن الرمزية عرفت منذ ثلاثينيات هذا القرن مذهباً محدداً تتصارع حوله الآراء على نحو منهجى أو شبه منهجى ، إذ كان من يتعرضون له — فى جملتهم — قد أحاطوا بطرف من آثاره وخصائصه الفنية ، بل إن بعضهم كان قد درسه فى بيئته الفرنسية دراسة علمية ومنظمة حين كان مبعوثاً هناك ، كالدكتور طه حسين والدكتور بشر فارس

تلك — فى اختصار — أهم طرق الثقافة الغربية إلى الفكر العربى المعاصر فى مصر ، حرصنا فيها بخاصة أن نركز على الوسائل الوثيقة الصلة بموضوع هذه الدراسة ، فأشرنا إلى الحملة الفرنسية باعتبارها أول حلقة من حلقات الاتصال الحقيقى بين الثقافة الفرنسية والثقافة العربية الحديثة ، ثم الحنا إلى البعثات باعتبارها من أبرز نتائج هذا الاتصال كما أنها من أقوى مظاهره، ثم أفضنا الحديث فى الترجمة وما يتصل بها من خطط الاحتلال فى تعليم اللغات الأوروبية ، إذ كانت الترجمة فى أدبنا — والآداب العالمية — أنشط وأسرع وسائل التأثير والتأثر ، ثم اختتمنا هذا العرض بنموذج تطبيقى لدور الصحافة المصرية فى التمهيد للرمزية

على أنه بجوار هذه الوسائل الرئيسية لتفاعل الثقافة العربية فى مصر بالثقافة الغربية ، كانت هناك طرق أخرى تضافرت معها ، وإن كان تأثيرها بالنسبة للنظرية الرمزية عاماً

---

(٤٠) المصدر السابق / العدد ٢٥٠ سنة ١٩٣٨ م ص ٦٤٧ — ٦٤٨ .

(٤١) انظر مقالا بعنوان : فى المذهب الرمزى — الرسالة — العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨ م . ص ٧١١ — ٧١٣ .

(٤٢) انظر العددين : ٢٥٥ و٢٥٦ من المجلة المذكورة .

وغير مباشر . ونحن نشير بهذا إلى ظاهرتين : الاستشراق الذى نشط منذ أخريات القرن الثامن عشر ، والذى رأينا طرفاً منه فيما كان يقوم به العلماء المصاحبون للحملة الفرنسية من ترجمة بعض آثار الفكر العربى والإسلامى[٤٣] ، ثم الإرساليات والبعثات التبشيرية التى أخذت تفد على مصر منذ سنة ١٨٤٠ م وكان من بين أغراضها بسط النفوذ الثقافى على رقعة البلاد العربية مدفوعة ببواعث عقدية وسياسية[٤٤] . غير أن نتائج هاتين الظاهرتين بالنسبة للأدب الحديث لم تكن فى مستوى النتائج التى أسفرت عنها العوامل السابقة ، إذ كان تأثيرهما فى المناخ الثقافى العام أكثر من تأثيرهما فى الحقل الأدبى الضيق .

* * *

التفسير الاجتماعى للرمزية فى مصر :

وانصافاً للحقيقة نقرر أن هذه الطرق التى سلكتها الثقافة الغربية بعامة والفرنسية بخاصة إلى أدبنا المعاصر ، ما كان لها أن تخلق شعراً رمزياً أو شبه رمزى ما لم يتوفر لها المناخ الاجتماعى الذى تستطيع فيه ممارسة تأثيرها ، فالمناخ الاجتماعى فى هذه الحالة عامل مساعد لتلك المؤثرات السابقة وليس منفصلا عنها .

والواقع أن الظروف الاجتماعية التى ازدهر فيها الاتجاه الرمزى فى الشعر العربى المعاصر — ونحن نتخذ من مصر نموذجاً — كانت قريبة الشبه بتلك التى نشأ فيها المذهب الرمزى فى فرنسا ، فكما كانت الرمزية هناك أثراً من آثار النزعة الفردية التى اقترنت باستيلاء الطبقة الوسطى على مقاليد الأمور عقب الثورة الفرنسية سنة ١٨٧٩ م كانت بواكير الرمزية فى شعرنا المعاصر أثراً غير مباشر لنمو الإحساس بالذات وبروز الشخصية القومية التى صهرها الكفاح الطويل ضد الاحتلال الإنجليزى من ناحية والقصر من ناحية أخرى . وهو كفاح كان يحمل عبئه فى الغالب أبناء الطبقة الوسطى الذين نبعوا فى الأصل من سواد الشعب . ثم ساعدتهم ثقافتهم على أن يتصدروا قافلة الكفاح القومى .

وكانت ثورة ١٩١٩ م ذروة هذه الموجة الوطنية ، كما كانت من ناحية أخرى

(٤٣) انظر : حركة الترجمة بمصر ص ٥ وما بعدها .

(٤٤) انظر : فى الأدب الحديث جـ٢ ص ١٠ وما بعدها .

بدء انحسارها ، إذ انقسمت القيادة الشعبية ، واعتراها ما يعترى الحركات القومية حين تتسرب إليها الأهواء الذاتية . وما لبث المحتل أن منح مصر استقلالا صوريًّا بتصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ ، تبعه اعلان دستور ١٩٢٣م الذى قرر أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، كما قرر مبدأ المساواة بين المصريين أمام القانون ، وكفل الحرية الشخصية وحرية الاعتقاد والرأى ، وكان فى الجملة ثمرة لا بأس بها للكفاح الوطنى[٤٥] .

غير أن الشعب لم ينعم طويلا بهذه الثمرة ، فلم تلبث أول وزارة برلمانية رأسها سعد زغلول إلا بضعة شهور (مارس ١٩٢٤ م — نوفمبر ١٩٢٤ م) استقالت بعدها على إثر الحادثة الشهيرة بحادثة السردار (٢٠ نوفمبر ١٩٢٤ م) وأعقب ذلك حل البرلمان ثم تعطيل الدستور[٤٦] مما خلق فى الأذهان شبه يقين بأن مكاسب الكفاح الوطنى لم تكن إلا قناعاً تتحرك من ورائه أصابع الاحتلال فيتحرك القصر استجابة لها .

ولم تكن أدوار الحياة السياسية فى مصر بعد ذلك إلا امتداداً لهذه الظاهرة : حكم دستورى صورى يتبعه بعد قليل حل البرلمان وتعطيل الحياة النيابية تمهيداً لانتخابات جديدة زائفة ، وهكذا ، حتى بلغت أزمة الحرية حد الاستبداد المطلق باقالة الوزارة الدستورية وتأليف وزارة محمد محمود — أو وزارة اليد الحديدية — فى ٢٧ يونيو ١٩٢٨م ، وقد بدأت عهدها بحل البرلمان وتعطيل الدستور[٤٧] ، « ولم يكفها أن سلبت الأمة سلطانها فمدت يداً شريرة إلى شعورها ووجدانها ، وسدت عليها المنافذ فى اجتماعاتها وصحافتها وحرية أفرادها »[٤٨] ، ثم كانت ذروة المأساة سنة ١٩٣٠م حين قامت وزارة إسماعيل صدقى بالغاء الدستور الغاء كاملاً ، ووضعت دستوراً آخر يضيق من سلطة الأمة ويهدد حقوقها المشروعة[٤٩] ، وإذا كان الدستور السابق لم يمنع الاحتلال والقصر من ممارسة استبدادهما المطلق ، فقد كان فى مجرد وجوده أملاً شعبيًّا تبدد بالإلغاء .

وفى ظل غيبة الدستور ما يزيد على خمس سنوات (٢٢ أكتوبر ١٩٣٠ م — ١٢

---

(٤٥) انظر : عبد الرحمن الرافعى . فى أعقاب الثورة المصرية (جـ١ الطبعة الأولى سنة ١٩٤٧م مكتبة النهضة المصرية) ص ١١٢ وما بعدها .

(٤٦) المرجع السابق ص ١٨٢ وما بعدها .

(٤٧) عبد الرحمن الرافعى : فى أعقاب الثورة المصرية جـ٢ ط ١ (مكتبة النهضة المصرية) ، ص ٤٧ — ٥٢ .

(٤٨) من نداء الوفد المصرى فى ٢٢ يوليو ١٩٢٨م — انظر المرجع السابق ص ٩٥ .

(٤٩) السابق ص ١١٠ — ١٣٠ .

ديسمبر ١٩٣٥ م) عانت البلاد أبشع الوان الحكم الفردى ، حتى توج جهادها بعودته مرة أخرى . وبدأت الحياة القومية تتراوح من جديد بين حكم نيابى صورى ، وأزمة دستورية تعقبها إقالة الوزارة وحل البرلمان أو تعطيله(٥٠) . ومن ثم يمكن للباحث أن ينظر إلى الظواهر القومية والسياسية فى تلك الحقبة باعتبارها ذات جوهر واحد وإن تعددت أشكالها ، بل ويمكنه — دون حرج — أن يبنى أحكامه على أبرز هذه الظواهر مكتفياً بها عما سواها . هذا بالإضافة إلى أنه ليس من غايتنا فى مقام الدراسة الأدبية أن نتعقب مراحل الكفاح الوطنى إذ تهمنا منه فلسفته العامة التى أوضحناها فيما سبق ، كما يهمنا من نتائجه ما له صلة بأطوار الشعر المعاصر ، ويمكن مما تقدم أن نستخلص الحقائق التالية :

أولاً — أن الثورة الوطنية سنة ١٩١٩ م أبرزت الشخصية الاستقلالية للإنسان المصرى وكشفت عن ذاته الكامنة وطاقاته المطمورة ، ومهدت بذلك لنمو النزعات الذاتية فى الشعر الحديث .

ثانياً — أن انقسام القيادة الوطنية واستيلاء الاحتلال والقصر على الثورة غدراً وخيانة قد أصاب الروح القومية بانتكاسة مفاجئة ، وزرع فى نفوس الشباب — الذى حمل عبء الثورة — إحساساً حاداً بالمرارة والفشل ، ودفع الشعراء بخاصة إلى الانطواء على ذواتهم يجترون أحلامها شعراً فردياً فى تجاربه وصوره ورموزه ، مما يذكرنا على التو بذلك الانطواء الرومانسى الذى أعقب هزيمة نابليون ١٨١٥ م ، ثم ذلك الانطواء الرمزى الذى أعقب هزيمة فرنسا فى حرب السبعين سنة ١٨٧٠م(٥١) . وتشابه المقدمات يوحى بتشابه النتائج .

ثالثاً — لم يكن بد للشاعر المصرى تحت وطأة الضغط السياسى والاجتماعى الذى ألحنا إليه من أن يجد وسيلة للتعبير عن مشاعره الموءودة دون أن يتعرض لبطش السلطة الحاكمة ، وقد تمثلت هذه الوسيلة — عند بعض الشعراء — فى التعبير الرمزى .

---

(٥٠) تمتد هذه المرحلة من تاريخ مصر من سنة ١٩٣٦ حتى سنة ١٩٥٢ وليس ثمة فيها على المسرح السياسى غير تغيير الوجوه — انظر الجزء الثالث من المرجع السابق (ط ١) ص ٥٧ وما بعدها .

(٥١) انظر : هـ . أ . فشر . تاريخ أوروبا فى العصر الحديث ترجمة الأستاذين أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع (دار المعارف ط٣) ص ١١٤ ، ٣٠٣ — ٣٠٤ .

ولسنا ندرى كيف كان يتأتى للشاعر حسن كامل الصيرفى أن يعبر عن هذه الذات المقهورة بغير اللجوء إلى هذا القالب الرمزى البسيط الذى اختاره لقصيدته (موت بلبل) من ديوانه (الألحان الضائعة) الصادر سنة ١٩٣٤[٥٢] . وفيها يحدثنا عن بلبل صداح(يرمز به إلى الشاعر) يتنقل من غصن إلى غصن ، ويملأ سمع الليل بالأنغام . ولكن يد الصائد ما تلبث أن تمتد إليه فتخنق فى شفتيه هذه الأنغام العذبة :

وهلل الصائد انتصاراً وردد الليـــل قهقهاته

* * *

وصدع الفجر جانبيـــه وأيقظ الصبح من سباته
فهب يمشي على ضحايا وراح يصغى لهاتفاته
والبلبل الخـــافت المسجى الزهر يحنو عـــلى رفاته

* * *

والشاعر لا يكشف بالتحديد عما إذا كان يعنى بالصائد مضموناً سياسيًّا أو اجتماعيًّا . ومع ذلك يوحى هذا النموذج بما كان يحسه شعراء الثلاثينات وما بعدها من قهر خارجى ، كانوا يلجأون فى الإيحاء به إلى القوالب الرمزية .

تلك هى العوامل التى مهدت الطريق أمام الرمزية فى مصر — فكيف انتقل المذهب إلى « لبنان » الجناح الثانى للرمزية العربية المعاصرة ؟

ثانياً — الثقافة الرمزية فى لبنان :

اللبنانى تاجر مطبوع على الأخذ والعطاء — تلك حقيقة يعترف بها اللبنانيون أنفسهم . ولعلها لم تتخل عنهم حتى فى نطاق الثقافة والفن . يقول مارون عبود : الثقافة كالمتجر تنمو وتزداد بالتبادل والعمل المنتج . واللبنانى تاجر عبقرى »[٥٣] .

ولكن المزاج التجارى وحده لا يستطيع تفسير ذلك التواصل العميق بين الثقافتين :

(٥٢) حسن كامل الصيرفى — الألحان الضائعة (مطبعة التعاون ١٩٣٤م) ص ٧٣ — ٧٤ .
(٥٣) مارون عبود : جدد وقدماء (دار الثقافة — بيروت ١٩٥٤م) ص ٣٠٥ .

الأوروبية والعربية اللبنانية . ومن هنا لجأ بعض الدارسين[٥٤] إلى عامل المناخ الذى يربط بين شعوب البحر الأبيض المتوسط — ومنها فرنسا — يرون فيه تفسيراً لذيوع الثقافة الفرنسية فى لبنان . غير أن هذه الملاحظة إن فسرت نفوذ الثقافة الفرنسية فى ذلك القطر العربى فإنها أضيق من أن تفسر نفوذ الثقافات الأوروبية الأخرى فيه . كما أنها قاصرة عن إيضاح السبب الذى من أجله كانت قبضة الثقافة الفرنسية على الفكر اللبنانى أشد من قبضتها على بعض البلدان الأخرى فى حوض البحر الأبيض المتوسط .

ونرى أن التحليل التاريخى والاجتماعى أسلم منهج لدراسة العلاقات الثقافية بين أوروبا ولبنان ، وهى علاقات ترجع إلى القرن الثانى عشر ، حين استولت فرنسا على جزيرتى قبرص و « رودس » ، فازدهرت فيهما الفنون والآداب الفرنسية ، وهبت رياحها على لبنان بحكم قرب الجزيرتين من الشاطئ اللبنانى ، ثم بحكم ما فى الثقافة الفرنسية ذاتها من قابلية للبث والالتقاط[٥٥] .

ثم أخذ نفوذ الثقافة الغربية فى لبنان يميل إلى الشمول فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولم يعد مقصوراً على الثقافة الفرنسية . ويرجع السبب فى هذا إلى انتشار الكليات والإرساليات والمدارس الدينية التى تنافس المرسلون من اليسوعيين والأمريكيين على إقامتها فى بيروت والجبل . وقد كانت هذه المؤسسات التبشيرية بالغة الأثر فى النشء اللبنانى من حيث عملت على تثقيفه على الطرائق الأوروبية وتوكيد الصلة بينه وبين الآداب الغربية[٥٦] ، وبعبارة أخرى : خلقت من بعض اللبنانيين نمطا أوروبى الفكر والثقافة ، ومن ثم تعمقت تلك الهوة بين الثقافتين العربية والغربية فى لبنان ، ووصل الأمر بينهما إلى حد الصراع الظاهر حينا ، الخفى أحيانا .

ويرجع السبب فى انتشار هذه المؤسسات التبشيرية بدوره إلى عامل آخر هو محور الاتجاهات والتناقضات السياسية والثقافية فى لبنان منذ عهد بعيد ، ونعنى بذلك طبيعة

---

(٥٤) انظر رئيف خورى : الفكر العربى الحديث ص ٩٠ وكذلك : الياس أبو شبكة روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (دار المكشوف — بيروت ١٩٤٥م) ص ١٤٧ — ١٤٨ .

(٥٥) المرجع السابق ص ١٤٨ — ١٤٩ .

(٥٦) انظر : إسماعيل أحمد أدهم : خليل مطران — المقتطف — ابريل ١٩٣٩م ص ٤١٢ وكذلك صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ٦٨ (بيروت ١٩٥٤م) .

التكوين الطائفى والعقائدى فى لبنان ، وبذور التعصب الدينى التى كانت بعض الدول الأوروبية الطامعة لا تتورع عن إذكائها واستغلالها لغايات سياسية . وكان أبرز تطورات هذا الجانب ما حدث سنة ١٨٥٩م حين هاجم بعض الموارنة الدروز وقتلوا عدداً منهم ، فهب هؤلاء للأخذ بثأرهم ، فنتج عن ذلك مجزرة بشرية سنة ١٨٦٠م راح ضحيتها الكثيرون ، وانتهت بإعطاء لبنان استقلالاً ذاتياً[٥٧] كان من الوجهة الثقافية بداية فصام حقيقى بين الثقافة القومية وطوفان الثقافات الوافدة ، لأن التفاعل المفيد بين الثقافات إنما يتحقق بتكافئها وقدرتها على تبادل الأخذ والعطاء ، أما حين يصبح الأمر هيمنة للثقافة الأجنبية على الثقافة القومية فإن هذا التفاعل يتحول إلى فصام تحاول فيه كل منهما تأكيد ذاتها والتغلب على الأخرى .

ونشير من بين الآثار الهامة التى تمخضت عنها أحداث الجبل سنة ١٨٦٠م إلى حقيقتين بارزتين : أما أولاهما : فكان تأثيرها فى الأدب العربى شاملا ، ولم يكن مقصوراً على الأدب اللبنانى وحده . ونعنى بذلك هجرة كثير من اللبنانيين والسوريين إلى أمريكا شماليها وجنوبيها ، ضنا بحريتهم أن تعصف بها رياح التعصب الدينى وهروبا من وضع اقتصادى سىء تدهورت إليه البلاد فى ظل حكم تركى غير مستقر[٥٨] ، وقد كان لهذه الهجرة أثرها فى إخصاب الشعر العربى الحديث صياغة وأخلية وتجارب ، ورفده بروافد جديدة استلهم فيها الشعراء المهاجرون قيم الثقافة الأجنبية التى عاشوا تحت جناحها .

وأما ثانيتهما : فهى أن انفصال لبنان عن جسم الدولة التركية — إن لم يكن من الوجهة القانونية فمن الوجهة العملية — على أثر أحداث سنة ١٨٦٠م قد فتح الطريق أمام الثقافة الفرنسية التى أخذت تحاول جاهدة صبغه بالصبغة الفرنسية تمهيداً للسيطرة عليه . وقد ساعد على إنجاح هذه المحاولة شعور كثرة المسيحيين فى لبنان بأنهم أكثر انتماء إلى الفكر الغربى — بحكم وحدة العقيدة — منهم إلى التراث العربى وهو ما يفسره الشاعر اللبنانى « إلياس أبو شبكة » بقوله : « وقد يكون مرد هذا إلى أن الناشئة المسيحية

---

(٥٧) انظر : د . محمد ضياء الدين الريس : فى التاريخ الإسلامى الحديث (الإنجلو ط ١) ص ١٢٦ — ١٢٧ .

(٥٨) انظر : الاتجاهات الأدبية جـ ٢ ص ٦٨ — ٦٩ ، فى الأدب الحديث جـ ٢ ص ٢٣١ .

فى الشرق – وهو لا يعنى بالشرق هنا سوى لبنان ، إذ لم تتضح هذه الظاهرة فى بلد عربى مثلما اتضحت فيه – حملت على الاعتقاد من حصر الدعوة فيما انطوى عليه التاريخ الفرنسى من الفضائل بأن تاريخها لا يرتبط بتاريخ العرب ، جاهلة أنه من خطل الرأى القول بأن تاريخ العرب هو تاريخ الأمة الإسلامية دون سواها »[٥٩] .

ولقد تطورت هذه الحساسية الطائفية والدينية إلى مظهر آخر أكثر خطورة وإن كان نتيجة طبيعية لها . ونعنى تلك النزعة الإقليمية الغالية التى عمل الاحتلال على إذكائها فى لبنان ، وجنوح نفر من أهليه إلى الحديث عن الشخصية اللبنانية ، محاولا أن ينفى عنها اللون العربى القديم وكل صلة رحم تصلها بالأقطار العربية الأخرى ، بل إن بعضهم جرؤ فتحدث عما أسماه بالقومية اللبنانية[٦٠] ، التى تدين للتاريخ الفينيقى والهجائية الفينيقية ولا تدين لسواهما .

ولا مشاحة أن اتجاها كهذا كان لابد أن ينعكس بآثاره على الشعر اللبنانى المعاصر ميلا به إلى الثقافة الغربية وانسلاخاً عن التراث العربى . ويهمنا هنا بخاصة أن نشير إلى نموذجين من آثاره فى علمين من أعلام الرمزية فى لبنان ، أحدهما « صلاح لبكى » الذى رأى أن « الشعر فى لبنان ليس دينا للغة عليه »[٦١] ، ولعل فى قوله هذا ما يفسر قلة حساسية شعراء الرمزية فى لبنان بالديباجة العربية . وثانيهما سعيد عقل الذى تطرف فرأى فى ذلك النزوع اللبنانى إلى الثقافة الأوروبية خروجاً بالشعر العربى من طور البداوة إلى طور حضارى جديد – قائلا : لعبنا اللعبة الكبرى فى إدخال الشعر إلى دارة ومدينة بعد أن كان فى «الصحراء» يجرى وراء الأظعان أو فى مضارب الوبر»[٦٢] . وهو لا يعنى « بالدارة » و« المدينة » غير الطابع الأوروبى الذى حاول خلعه على الشعر العربى ، أما الصحراء والأظعان فليسا – فى نظره – إلا وجه الثقافة العربية ! ! ولعل فى هذه الإيماءة ما يلقى ضوءاً على بعض بواعث الرمزية فى لبنان ، وأنها لم تكن خالصة

---

(٥٩) إلياس أبوشبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٨ .

(٦٠) انظر : سعيد عقل : كأس لخمر (ط ١ سنة ١٩٦١م – بيروت) ص ١٤٤ و١٤٦ و١٤٧ . وكذلك : مارون عبود : جدد وقدماء ص ١٠٩ و٣٠٢ .

(٦١) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ٤٤ .

(٦٢) سعيد عقل : كأس لخمر ص ٤٩ .

لوجه التجديد الذى يستلهم الماضى ويضيف إليه بقدر ما كانت رفضاً لهذا الماضى وانفصاماً عنه .

* * *

نتيجة لكل هذه العوامل الآنفة أصبح المناخ الأدبى فى لبنان مهيئاً بطبيعته لاستقبال تراث الآداب الغربية وتياراتها ، فأقبل أدباؤه فى مستهل القرن العشرين على « نقل ما هب ودب من نتاج الغربيين والفرنسيين منهم بوجه خاص » . ولم يكن النقل أو الاقتباس مقتصراً على الناثرين وحدهم بل كان يتعداهم إلى الشعراء ؛ « فإذا رجعنا إلى القصائد التى بنى عليها شعراء تلك الحقبة شهرتهم الأدبية نرى معظمها منحولا عن شعراء الفرنجة[٦٣] » .

ثم كانت الحرب الكبرى وما أعقبها من وضع لبنان تحت الانتداب الفرنسى سنة ١٩٢٠م ، وبه احتلت اللغة الفرنسية وآدابها المقام الأول فى البلاد فاستسلم لها ناشئة الشعراء استسلاماً يختلف عن سابقه فى أنه أصبح يميل إلى التمذهب نوعاً ما ، وقد تأثروا أولا بالرومانتيكية ممزوجة باعجاب بالغ بالأدب المهجرى ، وسرعان ما أضحوا أصداء شاحبة لجبران ونعيمة وغيرهما ، « فإن الأدب المهاجر — كما يقول الياس أبو شبكة — قد نفخ فى الناشئة اللبنانية والسورية روحا لا عهد لها بمثله ، فقد استعبدها للغته المضعوفة ، وسيرها فى طريق متحيرة بين الفوضى والتقليد »[٦٤] .

ومن ثم تبلورت نزعة رمزية مضادة ، كانت فى جوهرها رد فعل لهذا التهافت الرومانتيكى ، وقد ظهرت بواكيرها منذ بدايات الربع الثانى من القرن الراهن . وقبل أن نعرض لها بالحديث نود أن نشير إلى أبرز الصحف التى تبنتها فى لبنان مثلما أشرنا إلى نظيرتها فى مصر ، لما سبق أن قدمناه من أن الرمزية العربية الحديثة ربيبة الصحافة الأدبية .

---

(٦٣) إلياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١١١ ، ١١٨ وهو يشير إلى تطور العلاقات الثقافية بين أوروبا والشرق العربى على مراحل : مرحلة النقل والاقتباس ، ثم مرحلة التكليف والاتباع ثم مرحلة الترجمة الحرة لمؤلفات ترضى العواطف الدنيا فى نفوس العامة ، وإن كان هذا لم يمنع ظهور بعض التراجم القيمة — انظر المرجع السابق ص ٨٨ وما بعدها .

(٦٤) إلياس أبوشبكة — الحركة الأدبية فى سورية ولبنان — المقتطف — فبراير سنة ١٩٣٩ ص ٢٢٣ .

الصحافة والنقد الرمزى فى لبنان :

ومثلما تحملت المقتطف والرسالة بعض عبء الرمزية فى مصر ، كان لمجلّى المكشوف والأديب اللبنانيتين دورهما فى تقديم المذهب الرمزى إلى القارىء العربى .

أما المكشوف : فكانت أكثر ميلا إلى تقديم النتاج الرمزى فى الشعر العربى المعاصر وفيها نشر الكثير من قصائد « سعيد عقل » قبل أن تظهر فى دواوين[٦٥] ، ولكنها بالإضافة إلى ذلك عنيت بنشر بعض الدراسات الرمزية المترجمة ، منها بحث للكاتب الفرنسى « إميل هنريو » جاء فى مقدمته ما يشبه الاعلان عن موت المذهب الرمزى فى فرنسا ، وأن الحركة الرمزية لم تكن مدرسة أدبية لأنه لم يكن لها زعيم ولا عقيدة ولا آثار ، وإنما كان لها زعماء يفوق عددهم عدد الأنصار ، وأنه « لم يبق من آثار الرمزيين الخلص سوى عظام مجردة أو رماد عظام »[٦٦] .

وكثير من الدراسات الرمزية بالمكشوف مترجم عن الشاعر الرمزى الفرنسى « بول فاليرى » ، ومن أهم هذه الدراسات ما نشر له بخصوص تاريخ المذهب الرمزى ورواده ومكانه فى تراث الشعر الفرنسى ، وهى دراسة ضافية تعقب فيها المؤثرات الفنية التى خلقت الرمزية . كما تحدث عمن أسماهم « ذرية بودلير : فرلين ورانبو ومالارميه »[٦٧] .

كذلك عنيت مجلة الأديب (صدرت ببيروت منذ ١٩٤٢) بنشر كثير من نتاج الشعر الرمزى وبخاصة شعر بشر فارس ، فعلى صفحاتها نقرأ القصائد التالية : « حرقة » ، إلى عواد » ، « غبطة » ، « أشباه وأضداد[٦٨] ، ولكن أهم ما أضافته الأديب إلى الحركة الرمزية أنها استطاعت تكوين ما يشبه التيار النقدى ، الذى تخصص فى دراسة الرمزية والتعليق عليها ، ومن أنشط نقاد هذا التيار : نقولا فياض وعبد الله عبد الدايم وعدنان الذهبى .

---

(٦٥) من نماذج ذلك أن قصائده « عشتروت » « الصدى البعيد » « لنا الليل » «إلى البير سامان» ، « أحزان » « سكوت » « فراشة » — قد ظهرت على التوالى فى الأعداد ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٥٢، ٥٣، ٤٥، ٤٥ سنة ١٩٣٦ كما ظهرت قصائده «نيانار»، « نحت » ، «القمر» ، « بالأعداد ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، سنة ١٩٤١ م .

(٦٦) العدد ٥٤ سنة ١٩٣٦ ص ٨ .

(٦٧) ترجم هذه المقالات : زهير زهير بالأعداد ٣٠٩ و ٣١١ و ٣١٢ سنة ١٩٤١ م .

(٦٨) نشرت الأولى بالجزء العاشر من السنة الأولى والثانية بالجزء الخامس من السنة الرابعة والثالثة بالجزء السادس من السنة التاسعة والرابعة بالجزء الأول من السنة الحادية عشرة .

أما نقولا فياض فقد كتب سلسلة مقالات بعنوان « الرمزية والشعر الرمزى »[٦٩] . تبنى فيها الفكرة القائلة بأن الرمزية طريقة قديمة العهد كثيرة الانتشار بين الشعوب العريقة فى التاريخ ، وأن كل شيء رمز ، لأن الخلائق بأسرها متنكرة فى غير أزيائها ، ومن ثم فإن الرمزية ظاهرة طبيعية فى الشعر العالمى ، ولكن الفرق بين رمزية الأمس ورمزية اليوم هو الفرق بين نزعة غير واعية ومذهب له أصوله ومعالمه .

وأما عبد الله عبد الدايم فقد حاول شرح الأسس الفلسفية والفنية للمذهب[٧٠] ، بينما انصرف جهد عدنان الذهبى إلى تطبيق هذه الأسس على الشعر العربى منذ امرىء القيس حتى جبران خليل جبران ! ! [٧١]

وإذا كانت بعض هذه المحاولات قد شابها التكلف أو أعوزتها الدقة فإن لأصحابها فضل إثارة هذا النشاط النقدى فى الرمزية إثارة عفوية لم يتواعدوا فيها على اللقاء ، ولعل فردية جهودهم هى التى حالت بينهم وبين التأثير الحقيقى فى مجرى الرمزية المعاصرة ووجدان القارىء العربى بعامة .

---

(٦٩) انظر الاعداد : ٧و٨و٩و١٠ من السنة الأولى ١٩٤٢ .

(٧٠) انظر بحثاً له بعنوان « فلسفة الأدب الرمزى » بالعدد ١٢ من السنة الثالثة ١٩٤٤م .

(٧١) انظر نماذج من دراساته فى الأعداد : ١١و١٢ من السنة الخامسة والعدد الأول من السنة السابعة ، والعدد الثالث من السنة العاشرة .

الفصل الثانى

نشأة الرمزية فى الشعر العربى المعاصر

محاولات على الطريق – البداية الحقيقية – لمحة عن اتجاهاتها وتطورها وتاريخها بصفة خاصة

(١)

جبران والرمزية « ١٨٨٣ – ١٩٣١م » : يكاد يكون مقرراً عند بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها « لجبران خليل جبران » الشاعر والمفكر العربى المهاجر ، فهو – فيما يرى مارون عبود – « مؤسس مدرستين فى لغة الضاد : الرومانتيكية والرمزية »[١] . أما « الياس أبو شبكة » فيقرر أنه من خلال أدب جبران ونعيمة وأبى ماضى قد « نشأت رمزية مستقيمة لم تفقد فيها اللغة حياءها فتلهو بالمساحيق كالمرأة الفارغة »[٢] ، هذا على حين يرى عدنان الذهبى أن جبران « كان فى الحقيقة أول مبشر بفكرة التمذهب من جهة ، كما أنه كان بروحانية كتاباته وإيحاءات رسومه الرمزية أول مبشر بالمذهب الرمزى بالذات »[٣]

ويمكن إرجاع الأسس الفنية التى بنيت عليها هذه المقررة برمزية جبران إلى ظاهرتين رئيسيتين :

أولاً : ما لمسه هؤلاء الدارسون فى أدب جبران من شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المجنحة ، وخمرة السنين ، وحقل القلب ، ومراشف

---

(١) مارون عبود : جدد وقدماء (دار الثقافة – بيروت سنة ١٩٥٤م) ص ٧٢ .

(٢) إلياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٦

(٣) عدنان الذهبى ، تمهيد لدراسة بلاغة الرمزية – الأديب كانون الثانى سنة ١٩٤٨م ص ٢٣ .

الأرواح . . . إلى آخر هذه التعابير التى تقوم أساساً على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس واستعارة المادى للمعنوى ، والتكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس[٤] .

ثانياً : جنوح جبران أحيانا إلى الحوار والقصص الرمزيين متخذاً من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزاً لأفكاره ومشاعره ، وهو ما لمسه هؤلاء الدارسون فى أبرز كتب جبران : المواكب ، النبى ، آلهة الأرض ، حديقة النبى[٥] . وهم لا ينسون فى هذا المقام أن جبران قد ابتدع بعض الرموز الرئيسية التى كثر ترددها على قلمه بشكل يخرج بها عن حدودها الدلالية المألوفة — كالبحر وما فى هديره الأبدى من العزم والعظمة والحنين ، وهو رمز لما يختلج فى الروح من نزاع بين المعروف والمجهول ومن طموح إلى ما وراء الوجود ، و« كالعاصفة » ، وهى ثورة عناصر فوق قوى الانسان الجسدية والعقلية ، فهى لجبران ، عنوان الحرية المطلقة[٦] .

ونريد من جانبنا أن نفحص هاتين الظاهرتين اللتين دفعتا الكثيرين إلى القول برمزية جبران ، وأن نضعهما فى مكانهما الفنى ، لنرى ما إذا كان « جبران » رمزيًّا حقاً — فضلا عن أن يكون أول مبشر بالمذهب الرمزى .

وسنستمد نموذجنا من أبرز أعماله الشعرية ، عنينا مطولته المسماة « بالمواكب » ، والتى صاغها فى قالب حوارى ، هو من ناحية تصوير لحياة المجتمع الواقعية ، وهو من ناحية أخرى تزيين لحياة الغاب ، إذ ليس فيها ما فى حياة المدينة من أباطيل .

يقول جبران فى إحدى مقطوعات هذه المطولة ، مصورا جمال الحياة فى الغاب :

هل تخذت الغـاب مثلى منزلا دون القصـــور
فتتبعـــت الســـواقى وتســـلقت الصخـــور
هـــل تحممت بعطـــر وتنشـــفت بنـــور
وشربت الفجـــر خمـــرا فى كؤوس من أثـــير
هل جلست العصر مثلى بين جفنات العنب
والعنـــاقيـــد تـــدلـــت كثريـــات الـــذهـــب

---

(٤) انظر : عيسى الناعورى : أدب المهجر (دار المعارف سنة ١٩٥٩) ص ٥٤ — ٥٥ .

(٥) انظر : عدنان الذهبى : الرمزية فى أدب جبران خليل جبران — الأديب — مارس سنة ١٩٥١م ص ١٨ — ١٩ .

(٦) انظر : ميخائيل نعيمة : الغربال (دار المعارف سنة ١٩٤٦م) ص ٢٠٣ .

فهـــى للصادى عيون ولـــن جـــاع الطعـــام
وهى شهد ، وهى عطـــر ولـــن شـــاء المـــدام
هل فرشت العشب ليلا وتلحفـــت الفضـــا
زاهـــدا فيمـــا سيـــأتى ناسيـــا ما قـــد مضى
وســـكوت الليـــل بحـــر موجـــه فى مسمعـــك
وبصـــدر الليـــل قلب خافق فى مضجعـــك[٧] ؟

وواضح ما تمتاز به هذه المقطوعة من موسيقى أثيرية سببها التجاء الشاعر إلى وزن قصير ، هو مجزوء الرمل ، بما فيه من خفة تتواءم مع شفافية التعبير واللوحات الطبيعية المتتابعة .

وفيا عدا ذلك نرى الشاعر يعتمد فى تكوين بعض صوره على تراسل معطيات الحواس بحيث يتحول العطر — وهو موضوع حاسة الشم — ويتحول النور — وهو موضوع حاسة الأبصار — إلى نطاق حاسة أخرى هى حاسة اللمس . كما يتحول الفجر — وهو من حيث أضواؤه موضوع لحاسة الأبصار — إلى نطاق حاسة الذوق ، ومن ثم لا يتحرج الشاعر أن يدعونا إلى الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور وشرب الفجر خمرا ، بحكم أن هذه المدركات جميعاً تنبعث من مجال واحد هو مجال الحساسية ، وفى هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية[٨] .

غير أن هناك فارقاً هاماً بين جبران والرمزيين فى هذا الشأن ، فالرمزيون يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب ، وليست سمـــة لتلك العلاقات الجزئيـــة التى تربط كلمة بأخرى ، وبعبارة أوضح : لا تتحقق الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة ، أما الصورة أو الصور الجزئية فإنها — مهما كانت قيمتها — لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقة[٩] . هذا على حين نرى جبران يعتمد على الوسائل الرمزية اعتماداً جزئيًّا ، وقد يلجأ إليها فى بعض صوره ثم لا يلبث أن يفىء إلى الوسائل التقليدية فى تركيب

---

(٧) جبران خليل جبران : المواكب (مكتبة صادر — بيروت سنة ١٩٥٠) ص ٤٠ وقد صدرت الطبعة الأولى منها قبل إنشاء الرابطة القلمية — انظر عيسى الناعورى : أدب المهجر ص ٢٢ .

(٨) انظر شرحاً لهذه النظرية فى الفصل الثانى من الباب الأول من هذه الدراسة .

وانظر كذلك : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.

(٩) انظر : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج ٢ ص ٩٧ .

الصورة من تشبيه واستعارة وكناية ، وهو ما نلاحظه فى تعبيره بافتراش العشب والتحاف السماء . أما تصور صمت الليل وكأنه بحر يهدر أو قلب يخفق فهو بعض ما اعتاده الرومانتيكيون من إسقاط مشاعرهم على مظاهر الطبيعة ، بحيث تحل فى الشاعر كما يحل هو فيها .

ولكن هل يعنى هذا أن المقطوعة السابقة تفتقد أية قيمة رمزية فيما عدا تلك التعابير الجزئية التى أشرنا إليها ؟

لو صح ذلك لكان معناه أن الشاعر يدعونا حقيقة إلى أن نهجر المدينة لنقضى حياتنا فى ظلال الغاب « نستحم بالعطر ونتنشف بالنور » ، وتلك دعوة فيها من السذاجة بقدر ما فيها من الإحالة ، إنما الغاب – فيما يتخيل جبران – رمز إلى « جوهر الحياة الواحد ، أو هو – كما يفسره ميخائيل نعيمة – رمز إلى حقيقة الحياة الواحدة الشاملة التى لا تتجزأ ولا تتفرق »[١٠] ، فالغاب رمز حياة مثالية متحررة من الوهم والنفاق ، قائمة على العدالة والحب والجمال والسعادة – وقبل كل شىء : على الأخوة – ، والشاعر نفسه لا يتحرج من الإشارة الصريحة إلى هذا المفهوم وفى تلك الإشارة تقرير واضح لمعنى الرمز ، ولكن فيها بالدرجة ذاتها تضييقاً لإيحائه الرحب ، يقول جبران وكأنه يبين – ببرهان شبه منطقى – مغزى وبواعث دعوته إلى حياة الغاب :

ليس فى الغابات عزم	لا ولا فيها الضعيف
فإذا ما الأسد صاحت	لم تقل هذا المخيف
إن عزم الناس ظل	فى فضا الفكر يطوف[١١]

آية هذا أن رمزية جبران رمزية جزئية تتوجه إلى **علاقات الكلمات** أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور ، وأنها فى الغالب **لا تقوم على التجريد الكلى للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز** ، ومن ثم كانت رموزه الرئيسية التى يستمدها من عالم الطبيعة – كالغاب فى النموذج السابق – رموزاً محددة الدلالة واضحة ، يعنى فيها الشاعر بتقرير أفكاره أكثر مما يعنى بالإثارة النفسية ، أى أن الرمز الجبرانى ليس أكثر من وسيلة للبرهنة على

---

(١٠) عيسى الناعورى : أدب المهجر ص ٢٧٠ .

(١١) المواكب ص ١٦ .

الفكرة ، وهو فى هذا يختلف عن رموز شاعر « كفرلين » الذى كان يستمد رموزه من الطبيعة هو الآخر ، ولكنه كان يخلع عليها من إحساسه ويضفى عليها من مشاعره ما ينأى بها عن التقرير الفكرى الجامد ، إذ كان يرى أن إدراكنا للطبيعة ، انما هو قصة عن التاريخ الصميم لأرواحنا ، وأنها توجد داخل نفوسنا ، بل لو شئنا لقلنا إنها هى ونفوسنا شىء واحد(١٢) .

أكثر من هذا ، لايكتفى جبران بتقرير الفكرة تقريراً عارضاً ، بل إنه يلح عليها ويستقصيها « حتى لتستقيم عند القارئ الواحد هى هى التى استقامت عند القارئ الآخر ، فإذا أوحى فإنما بما أراد أن يوحى : بفكرة فى ذهنه أو بعاطفة ، لا بأقل ولا بأكثر ، ولا بما يجهل »(١٣) . وتلك فى اعتقادنا ظاهرة تنأى عن الرمز بمعناه الدقيق ، من حيث هو وسيلة للإيحاء بالمشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح .

على أنه إذا لم يكن (جبران) رمزيا ، فهو — دون شك — ذو نزعة رمزية تجلت فى بعض تعابيره وصوره ، ثم فى ظمئه غير المحدود للانفلات من عالم المادة والخطيئة إلى عالم الجوهر والحقيقة ، وأخيراً فى نظرته الرائدة إلى الشعر بحسبانه مادة خفية مستسرة ، فليس الفن بما تسمعه من رنات أجراس الكلام فى قصيدة ، بل « بما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقى ساكتاً هادئاً مستوحشاً فى روح الشاعر ، وبما توحيه إليك الصورة ، فترى وأنت محدق بها ما هو أبعد وأجمل منها »(١٤) ، ولعل جبران فى نظرته تلك إلى حقيقة الشعر أقرب إلى أصحاب الشعر الصافى منه إلى الرمزيين .

(٢)

المهجريون والرمزية : وقد رتب بعض الباحثين على اعتقادهم برمزية جبران قولهم برمزية شعراء المهجر ممن تأثروا خاصة بجبران « كنعيمة » و« أبى ماضى »(١٥) . وقد

(١٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ (ترجمة د . محمود قاسم) ص ٤٦٦ .

(١٣) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١١٧ .

(١٤) من كلمات جبران — نقلا عن المصدر السابق ص ١٠٦ .

(١٥) انظر على سبيل المثال : عيسى الناعورى : الرمزية فى الأدب العربى الحديث — مجلة الأديب =

أوضحنا أن شعر جبران لم يكن رمزيًّا بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة ، وحرى بمن تأثر به أن يكون مثله فى عدم الالتزام بالمعنى الفنى للرمزية . ومن أبرز الأدلة على ذلك أن كثيراً من شعر أبى ماضى – الذى قد يبدو للوهلة الأولى رمزيًّا – ليس كذلك على الحقيقة ، بل هو من باب الكناية أو الاستعارة الرمزية Allegory ، وهى قالب قصصى تشير فيه الشخصيات والأشياء إلى أفكار معينة يريد الكاتب أو الشاعر تقريرها[١٦] ، وهى فى الغالب ذات غرض خلقى أو تعليمى يمكن استخلاصه بسهولة بمجرد قراءتها بل كثيراً ما يعفينا الشاعر من مشقة استخلاص الفكرة بجهدنا الذاتى ، فيقررها تقريراً مباشراً فى نهاية القصيدة على شكل حكمة أو مغزى عام .

ولقد سبق أن أشرنا إلى نموذج لتلك الظاهرة من شعر « شكرى »[١٧] ، ووضعناها فى مكانها التاريخى مبينين أنها ليست – فى جملتها – جديدة على الأدب العربى . ونجتزىء هنا من شعر « أبى ماضى » ، ما يثبت أن محاولته فى هذا الباب امتداد لتلك المحاولات المبكرة وليست تطبيقاً للمفهوم الرمزى الدقيق .

يقول أبو ماضى فى إحدى تلك الاستعارات التمثيلية الرمزية :

قال الغراب وقد رأى كلف الورى ... وهيامهم بالبلبـــل الصداح
لم لا تهيم بى المســامــع مثله ... ما الفرق بين جنــاحــه وجناحى
إنى أشد قوى وأمضى مخلبــا ... فعلام نام الناس عن تمداحى

أمفرق الأحباب عن أحبابهم ... ومــكدر اللــذات والأفراح
كم فى السوائل من شبيه للطلا ... فعــلام ليس لهـــا مقام الراح ؟
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها ... السر .. كل السر فى الأرواح[١٨]

— فبراير سنة ١٩٥٢م ص ٢٢ وكذلك : مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث (القاهرة ١٩٤٨م) ص ١٣١ .

(١٦) انظر لتحديدها : Northrop Frye, Anatomy of Criticism, PP. 89-90.

(١٧) فى تمهيدنا للباب الثانى من هذا البحث .

(١٨) النص منقول عن بلاغة العرب فى القرن العشرين – جمع : محيى الدين رضا (سنة ١٩٢٤م) ص ١٧٤ .

فليس هناك عناء فى أن نفهم للوهلة الأولى ماذا يقصد الشاعر بهذه الأبيات ، فهو يلحظ تلك المقولة السائرة « العبرة بالجوهر وليست بالمظهر » ، ولكى يقرر مفهوم تلك العبارة لجأ إلى تجسيده فى قالب حوارى بينه وبين غراب ينفس على البلبل الصداح كلف الناس به ، ولا يرى موجباً لتفضيل ذلك البلبل عليه ما دام الإثنان يتشابهان من حيث الظاهر ، وهنا يتدخل الشاعر ليرد على الغراب قالته :

كم فى السوائل من شبيه للطلا　　فعــلام ليس لهــا مقــام الراح
ليس الحظوظ من الجسوم وشكلها　　السر ، كل السر فى الأرواح

وبهذا يكون الشاعر قد أكد فكرته عن طريق التمثيل البرهانى وكأنه يقول : إذا كان الغراب والبلبل مختلفين من حيث وقعهما فى نفوس الناس مع اتفاقهما مظهراً ، فإن نظرتنا إلى الأشياء يجب أن تتجاوز المنظر إلى الجوهر كما أن قيمة الإنسان ينبغى أن تتعدى الجسد إلى الروح .

ومن الواضح أن اهتمام الشاعر منذ البداية كان موجهاً إلى هذه الفكرة وأن لجوءه إلى هذا القالب التمثيلى الرمزى — إذا صح أن تكون له قيمة رمزية — لم يكن إلا وسيلة لتقريرها فى النهاية ، فقيمة الرمز هنا نابعة مما يرمز إليه ، أو هو — بالأحرى — لا قيمة له مطلقاً إلا بمقدار ما يبرهن على الفكرة ويؤكدها ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن كررناه من أن الرمز الفنى : تركيب لفظى أساسه الإيحاء بما يستعصى على التحديد والتقرير ، وأن أهمية الرمز فى صورته الأدبية بقدر ما هى فى المرموز[١٩] — أمكننا أن ندعى بلا حرج أن نصيب الرمز المهجرى — كما تمثل عند أبى ماضى — من الفن هين ، وإن ظلت له قيمته من حيث محتواه الفكرى والعاطفى .

ولعل سبب ذلك أن عناية الشعر المهجرى بعامة قد انصرفت إلى المعنى أكثر مما توفرت على المبنى ، وأنهم — فى بعض الأحيان — كانوا يضحون بالثانى على مذبح الأول ، فكان جبران يقول : لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم من اللغة العربية ما شئتم ، ولى منها ما يوافق أفكارى وعواطفى ، لكم منها الألفاظ وترتيبها ، ولى منها ما تومىء إليه الألفاظ ولا تلمسه ، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه[٢٠] » ، فإذا طولبوا بأن يعدلوا فى اهتمامهم بين شكل الأدب

---

(١٩) انظر : W.Y. Tindal, The literary Symbol, PP. 11 - 12.

(٢٠) بلاغة العرب فى القرن العشرين ص ٥١ .

ومضمونه – أجاب نعيمة ساخراً : « كأننا فيما نكتب أو ننظم نلقى عليهم دروساً في اللغة »[٢١] ! !

واعتقادنا أن تلك هي زلة الشعر المهجري ، فبدعوه قد فصلوا بين شيئين غير منفصلين بطبيعتهما ، هما : الصياغة والتجربة الشعرية ، حاسبين أن اللغة – مهما عز مقامها – « لا تتجاوز كونها لباساً للفكر ، وأكثر ما يرتجى منها أن تكون لباساً جميلا[٢٢] » ! ! وكأن العمل الشعرى إناء يمتلىء بسوائل الأفكار والعواطف ، وتختلف قيمته باختلاف المقادير والأحجام !

(٣)

أولية الرمزية وتطورها :

ألقينا فيما سبق بعض الضوء على محاولة المهجريين فى الرمزية ، ورأينا أنها محاولة لم تصل إلى المستوى الدقيق لمفهوم هذا المصطلح ، وأنه إذا كان لجبران فضل ريادة الطريق ، فإنه لا يمثل – فى اعتبارنا – أول شاعر عربى يتمذهب بالرمزية فى العصر الحديث .

وكان على الشعر العربى أن ينتظر حتى بدايات الربع الثانى من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير رمزية واعية ، يبدو فيها واضحاً أثر المذهب كما وضعه رواده ، كما يبدو قصد أصحابها إلى ذلك التأثر واحتفالهم به وسعيهم إلى تنيمته . وذلك هو **مفهوم المعاصرة الذى تلتزم به** هذه الدراسة .

ويكاد يكون مقرراً أن أول شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر اللبنانى الدكتور أديب مظهر ، إذ سقطت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسى للشاعر ألبير سامان ، فقرأها قراءة إعجاب واستيعاب ، وظهر أثرها جليا فى قصيدته « نشيد السكون » التى نشرت فى حدود سنة ١٩٢٨ م – وهى سنة وفاة الشاعر – أو قبلها بقليل ، ثم ما لبث أن أتبعها بطائفة من القصائد المماثلة تعتبر باكورة هذا الاتجاه فى الشعر اللبنانى . وأكاد أقول : فى الشعر العربى المعاصر[٢٣] .

---

(٢١) ميخائيل نعيمة : الغربال (طبعة دار المعارف سنة ١٩٤٦م) ص ٨٥ .

(٢٢) السابق ص ٨٣ .

(٢٣) انظر : إلياس أبوشبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٠ وما بعدها وكذلك : صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٧٢ وما بعدها .

وقد أحدث نشر قصيدة « نشيد السكون » ضوضاء فى الأوساط الأدبية والصحف، إذ كانت أول قصيدة يتجلى فيها أثر الرمزية واضحاً ، بل لعلها — من حيث الشكل — كانت احتذاء لبعض أنماط الشعر الرمزى الفرنسى . ولأهمية هذه القصيدة فى تاريخ الشعر المعاصر — سنلقى عليها نظرة تحليلية سريعة .

يقول الشاعر من تلك القصيدة :

أعد على نفسى نشيد السكون حلواً كبر النسم الأسـود
واستبـدل الأنـات بالأدمع واسمع عزيف اليأس فى أضلعى
واستبقنى بالله يا منشدى

فالليـل سـكران وأنفاسه تلفح أجفـانى ، وأحلامى
تنساب حولى زفرة زفرة خاملة أكفـان أيـامى
بالله .. هـلا نغم « قـاتم » عـلى بقايـا الوتـر الـدامى
فإن فى أعماق روحى صدى مثل دبيب الموت بين الجفـون

أكلما هـزك تـذكارها بكيت تحنـان الصبا الأول
صحبت فى الوادى خيال الطيوب مرافقـا رقرقة الجـدول
تفـر أحلامى عـلى نسمة نحيلـة معسولـة المبهم
فتنحنى فوق بساط المغيب وترتمى
فيا لتحنان الصـبا الأول[٢٤]

ويذكرنا حديث الشاعر عن نشيد السكون بما كان يحلم به مالارميه من وجود « الكلمة تحت غلاف الصمت »[٢٥]، كما أن العين الفاحصة تلحظ مدى اتكاء الشاعر — فى حدود هذه القصيدة — على تراث المذهب الرمزى ، وتمكنه من وسائله الإيحائية فى الألفاظ والصور والايقاع — ويتجلى هذا فى :

---

(٢٤) النص منقول عن صلاح لبكى الذى يعلق على القصيدة بقوله : هذه المجردات المشبهة بمجردات والتى لا تزيدنا علماً بشىء ، كل هذه الجدة ، كل هذه الصور الغريبة ، الناشزة عن المألوف ، الثائرة على قواعد الأسباب والمسببات والمقدمات والنتائج ، كيف لا تصدع الافهام المطمئنة إلى الموضوعات المألوفة المقررة كأنها كلمة العلم الأخيرة ونهاية المعرفة» — لبنان الشاعر ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

(٢٥) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

١ – اعتماده بصفة أساسية على تراسل الحواس المختلفة بخلع صفات احداها على معطيات الأخرى ، « فالنشيد » موضوع لحاسة السمع وقد نعته الشاعر « بالحلاوة » ، وهى لا تقال إلا فى المطعومات ، « والنسيم » أمواج أثيرية غير مرئية ومع ذلك أضفى عليه الشاعر صفة « السواد » وهى موضوع لحاسة الابصار ، و« النغم » موضوع لحاسة السمع وقد نعته الشاعر بالقتامة وهى صفة بصرية .

بل إن الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس ، فلجأ إلى تقريب مدركات الحاسة الواحدة بعضها من بعض ، فالنشيد والسكون كلاهما من مدركات السمع ، ووجود احدهما فيه ينفى وجود الآخر ، ومع ذلك لا يجد الشاعر حرجاً فى أن يجمع بينهما للايحاء بأن عالم الحس عنده ، قد بلغ من التجريد درجة يستشف فيها النقيض من النقيض ، وتلك ذروة التجريد .

٢ – تجريد المحسوس وتشخيص المجرد ، وذلك ما يظهر بوضوح فى تشبيه الصدى – وهو موضوع سمعى – بدبيب الموت – وهو معنى مجرد – ، ثم فى تشخيص الليل كائنا حيا يسكر ويتنفس ، وتشخيص النسمة غادة نحيلة معسولة المبسم . ومؤدى هذا جميعه أن الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات قد انهارت فى نظر الشاعر ، بحيث أصبح من السهل نقل احداها إلى مجال الأخرى .

والقصيدة بعد ، تجربة يضعنا بها الشاعر أمام وجهين من وجوه حياته : حاضر قانع بالأسى وماض سعيد بالأمل ، وهى من أجل ذلك تتكون من جزءين : أولهما : دعوة إلى حزن صامت تستبدل فيه الأنات بالدموع ، ولا يسمع فيه غير عزيف اليأس ، فى ليل موحش تتبدد به أحلام الشاعر وتنطوى أيامه ، فلا يبقى منها إلا ما يبقى بعد تلاشى النغمة من أصداء محتضرة . أما ثانيهما : فيكاد يكون تعليلا لهذا الحزن الذى يكتنف الشاعر فى الجزء الأول ، فهو – أى الشاعر – يأسى ويحن كلما تذكر عهد الصبا الأول ، حيث يمتزج الطيب برقرقة الجدول ، وحيث تحلق أحلامه مع النسيم واعدة بتحقق الأمل المعسول .

وعن طريق هذه المقابلة التى عقدها الشاعر بين الحاضر والماضى يتبين عمق المفارقة بينهما ، مما يؤدى إلى إثارة مشاعرنا بطريقة غير مباشرة . فبينما نسمع فى أول القصيدة نشيد

السكون وعزيف اليأس ونشم أنفاس الاحلام المحترقة ، إذ بنا نسمع فى جزئها الأخير رقرقة الحلول ، ونرى الاحلام تحلق على جناح الأنسام النحيلة .

وواضح بعد هذا التحليل أن تلك القصيدة إن استغلت وسائل الأداء الرمزى فإن سيطرة الوعى عليها لا تخفى ، كما أنها لا تشف عن ذلك الإدراك الكلى لجوهر النفس والوجود حسب ما لاحظناه عند آباء الرمزية ، وان بقيت لها أولية وضع الرمزية الغربية موضع التطبيق فى الشعر العربى .

وبدأت هذه القصيدة وأمثالها من قصائد « أديب مظهر » تفعل فعلها فى ناشئة الشعراء ، وبخاصة أن وسائل الاطلاع على نماذج المذهب الرمزى فى لغته الأم أو مترجما كانت قد تهيأت بعد أن توطد نفوذ الثقافة الفرنسية فى لبنان إبان الانتداب . غير أن تأثير هذين العاملين لم يكن فوريا ، بل كان بحاجة إلى بعض الوقت كى يستطيع خلق تيار أو اتجاه رمزى عام ، الأمر الذى لم يتحقق إلا فى بداية الثلاثينيات من هذا القرن — وعلى وجه التخصيص منذ سنة ١٩٣٣م[٢٦] — أى حين بدأ سعيد عقل ينظم مطولاته الشعرية ، وينشر قصائده الغنائية فى مجلات المكشوف والمشرق والجمهور ، كما أخذ « صلاح لبكى » ينظم قصائد مجموعته الشعرية الأولى « أرجوحة القمر » التى لم تظهر مطبوعة إلا سنة ١٩٣٨م[٢٧] .

وشأن كل اتجاه أدبى : يبدأ جنينا غائم الملامح ثم تتضح معالمه وتبرز قسمات وجهه بمرور الزمن ، ظل الاتجاه الرمزى فى « لبنان » يعانى آلام التكون حتى نضج أو كاد ، فمنذ سنة ١٩٣٦م أخذت نماذجه تغمر السوق الأدبية ، حتى لنلحظ أن جريدة المكشوف اللبنانية لم يكد يخلو عدد منها فى هذه الفترة من أحد تلك النماذج المشار إليها[٢٨] . ثم أصدر سادن الرمزية فى لبنان «سعيد عقل» قصيدته المطولة «المجدلية» (سنة ١٩٣٧) مقدما لها بدراسة تحليلية عن اللاوعى ودوره فى الابداع الشعرى ، وعن الأصوات وقيمتها الأيحائية ، وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون . وهى قضايا كانت جديدة لحينها بقدر ما كانت

---

(٢٦) انظر : الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٦٢ وما بعدها .

(٢٧) انظر : ايليا الحاوى : سعيد عقل ما له وما عليه — مجلة الأداب — يونية سنة ١٩٦١م ص ٢٨ وكذلك : أنطون كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٧٩ ، وفيه أن «سعيد عقل» بدأ نظم المجدلية سنة ١٩٣١ ، أما صلاح لبكى فبدأ نظم أرجوحة القمر سنة ١٩٢٨م .

(٢٨) انظر الأعداد : ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ من تلك الجريدة ففيها ما يؤكد هذه الملاحظة .

غريبة[٢٩] . ومن ثم اعتبرت هذه المقدمة بمثابة إعلان رسمى عن وجود المذهب فى الشعر العربى . مثلما كان بيان «مورياس» سنة ١٨٨٦م إعلاناً عن وجوده فى الشعر الفرنسى[٣٠].

والتجديد فيما نحسب ليس حركة فرد أو أفراد ، وإنما هو روح عارمة تسرى حمياها على غير تواعد أو قصد ، وتبدو مظاهرها فى أكثر من موقع فلا يدرى من السابق ومن المسبوق ، فليس غريباً إذن أن نرى بواكير « بشر فارس » الرمزية تطالع القارىء المصرى فى الآونة التى نرى نظائرها عند « سعيد عقل » وأضرابه تطالع القارىء اللبنانى .

فمنذ بداية سنة ١٩٣٤ م تتابعت على صفحات المقتطف فى مصر نماذج رمزية للشاعر الدكتور « بشر فارس » ، فظهرت له قصائد : « الذكرى » (ينايرسنة ١٩٣٤م) ثم « السم » (يناير سنة ١٩٣٥م) ثم « الخريف فى برلين » (أكتوبر سنة ١٩٣٦م) ثم « فى جبال بافاريه »(مارس سنة ١٩٣٧) . وما لبث نتاجه أن شق الطريق إلى غير المقتطف من الصحف والمجلات ، فى مصر وغيرها من الأقطار العربية ، حتى عرف به الاتجاه الرمزى أو عرف هو به[٣١] .

---

(٢٩) انظر تلك القصيدة ومقدمتها فى : المجدلية (ط٢ سنة ١٩٦٠ م — منشورات المكتب التجارى بيروت) — وللمؤلف فيما عداها : « بنت يفتاح » (سنة ١٩٣٥م) ، و« قدموس» ط١ (سنة ١٩٤٤م) ، و« رندلى » ط ١ (سنة ١٩٥٠م) ، ...جل منك ؟ لا » ط ١ (سنة ١٩٦٠م) . . كما صدرت له بعض الدراسات والاقاصيص . وكثير منها أ...طبعه أكثر من مرة .

(٣٠) انظر هذا البيان فى W.Y. Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 254.

(٣١) نشرت المقتطف فى ديسمبر سنة ١٩٢٨م قصيدة بعنوان « الخريف فى باريس » لشاعر يدعى «أدوار فارس» . وطابع القصيدة وصورها ورموزها تشي بأن أدوار فارس ليس الا الدكتور بشر فارس ، وإذا صح هذا ...القول ... الرمزية فى مصر يرجع إلى ما قبل الثلاثينيات ، أى إلى سنة ١٩٢٨م على وجه التحديد ، وهى السنة نفسها التى نشر... قصيدة أديب مظهر ، الآنفة الذكر . . . وإليك هذه القصيدة .

ما هذا الشجر	عابسا كالقدر
باكيا فى السحر	بدموع المطر
يا لصوت المطر	فى حفيف الشجر
مثل نوح الوتر	فى حديث السمر
يا لرقص المطر	حول قلبى الضجر
مثل شدو القمرى	حول ذاوى الزهر
يا لعيشى الكدر	عند صفو المطر
أنة المحتضر	ثروى بل أثرى =

(٤)

وإذا كانت الرمزية فى لبنان على أقلام « سعيد عقل » وأقرانه ، وفى مصر على يد « بشر فارس » ؛ قد نزعت منزعاً أقرب إلى المذهبية الواعية ، فلقد اقترنت بها وواكبتها محاولات أخرى استمدت من الرمزية بعض وسائلها الفنية ، وقصرت جهدها على الإفادة من تلك الوسائل فى إغناء التعبير الشعرى ، وإن بقيت بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفنى الخالص . ونحن نقصد بذلك بعض شعراء « أبولو » وقليلا من شعراء « لبنان » و « سوريا » ممن أتيحت لهم فرصة الاطلاع على نماذج من الشعر الرمزى فى لغته الفرنسية أو مترجما ، أو قرأوا عنه على اقل تقدير . ونخص منهم : (حسن كامل الصيرفى) و(محمود حسن اسماعيل) و (محمد عبد المعطى الهمشرى) و (على محمود طه) و(إبراهيم ناجى) — على تفاوت فى درجات تأثرهم ونوعية ذلك التأثر ومداه .

(فالصيرفى) أكثر جنوحاً إلى القالب الاستعارى الرمزى allegory الذى يكاد يصل أحياناً إلى مرحلة الرمز ، مع ايثار للتعبير الرمزى المعتمد على تراسل الحواس وتبادل المدركات واختيار اللفظة ذات الاشعاع الموحى والموسيقى الصوتية ، ولكنه يمزج هذا كله بنزعة رومانتيكية واضحة . وذلك ما يشير إليه « أحمد زكى أبو شادى » فى تصديره لديوان « الألحان الضائعة » إذ يقول : الصيرفى شاعر مبتدع ، بعيد الخيال ، رومانطيقى النزعة غالباً ، رمزى أحياناً ، بعيد فى طوره الحاضر عن المثل القديمة ، لغته لغة الشعر الجرىء ، فكل ألفاظه أشعة وظلال وأنغام وأصداء وعطر وشذى وأشباح وأطياف ونحوها وليست لغة التنسيق الصناعى الذى لا يخرج عن حدود الموسيقى اللفظية التى لا تمت بصلة إلى المعانى ، وشتان بين موسيقى المعانى التى تأسر الألفاظ وبين الموسيقى اللفظية التى تكاد لا تعرفها المعانى »(٣٢) .

أما « **محمود حسن اسماعيل** » فإن التجربة الحية فى معظم نتاجه تجربة رومانتيكية

= وهى قصيدة تذكرنا بقصيدة « أغنية الخريف » لفرلين ، كما تذكرنا بما كان يحاوله هذا الأخير من رؤية ذاته فى الطبيعة باعتبارها معينا لا ينضب من الرموز ، ولعل فى صورة المطر راقصاً حول القلب الضجر ، ما يؤكد وجه الشبه بين الشاعرين ، لأن مفهومها أن تواصل الشاعر بالطبيعة قد وصل إلى حد الاختلاط ، فلم يعد المطر يهطل على الأشجار الكئيبة بل أصبح يرقص حول قلب الشاعر كما ترقص الافكار والمشاعر فى فؤاده المحزون — انظر للرمز عند فرلين : لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٦ — ٤٦٧ .

(٣٢) أحمد زكى أبو شادى — مقدمة « الألحان الضائعة » لحسن كامل الصيرفى ص ٦ — ٧ .

يشوبها اهتمام دائب باكتناه المجهول واكتشاف أسرار النفس الإنسانية . مما يضفى على بعض قصائده مسحة صوفية رقيقة. وبدهي أن تجربة من هذا القبيل ترتد من سطح المادة إلى قاع الذات كانت بحاجة إلى إطار صياغي جديد ، وقد عثر عليه الشاعر فى التعبير الرمزى الجزئى ، الذى يتجلى فى تجسيد المعنويات ، وتجريد الماديات ، والمزج المباشر بين المادى والمجرد ، وتبادل النعوت الحسية ، وكثيراً ما يستخدم الشاعر تلك الوسائل جميعاً فتبدو على شعره غلالة ظليلة من الإبهام ترجع فى الغالب إلى التركيب اللفظى والصورة أكثر مما ترجع إلى جوهر التجربة الشعرية(٣٣) .

أما عن علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالاتجاه الرمزى الجديد ، فلقد يكون فى كلام الشاعر نفسه ما يلقى عليها بعض الضوء إذ يقول : « الشاعر الذى وهب قوة عليا تمكنه من تصوير شعوره إزاء الطبيعة والترجمة عما يخالج نفسه من أثر الاندماج فيها . . . يحس بكل ما تتحمله هذه الكلمة من معانى ، حتى لقد تمتزج هذه الإحساسات فى نفسه ، فيترجم عما يراه بعينه بسمعه ، وعما يسمعه بأذنه بنظره. وهذا ما يعبر عنه بمزج الأحاسيس، ويظنه بعضهم لوناً جديداً لا عهد للشعر العربى بمثله ، وأنه وليد الآداب الأجنبية أو الابتداع الجديد فى الشعر ، ولكن المطلع على أسرار الشعر العربى يرى سبق العرب به »(٣٤) .

ولسنا ندرى هل يريد الشاعر بهذا الإيضاح أن ينفى تأثره بالاتجاه الرمزى الجديد فيما يخص هذه الظاهرة الفنية أو أنه يريد أن يثبت شرعيتها بالتماس ما يشبهها فى تراثنا العربى ، ولكن المقطوع به أن الاتجاه الجديد كان قد أخذ طريقه إلى الصحف والمجلات قبل أن يكتب الشاعر كلامه هذا (سنة ١٩٣٥م) ، وبدهى أن شاعرنا قد قرأه كما قرأه غيره وانفعل به كما انفعل بعض أقرانه من شعراء « أبولو » ، وفى تلك الحالة قد يؤخذ نفيه للتأثر الرمزى دليلاً على أنه اطلع على بعض ما كتب عن المذهب وفيه ، لأن موقفنا إزاء الظواهر فرع عن تصورنا لها .

وإذا كان « الصيرفى » أكثر ميلاً إلى الإستعارة الرمزية ، وكان « محمود حسن اسماعيل

---

(٣٣) انظر مثلا قصيدته : « أسرعى قبل أن تموت الأغانى » — ديوان — هكذا أغنى (القاهرة سنة ١٩٣٨) ص ١٦٢ .

(٣٤) محمود حسن اسماعيل : أغانى الكوخ (ط ١ يناير ١٩٣٥م — مصر) ص ١٣٤ — ١٣٥ .

أشد عناية بالتعبير الرمزى الجزئى ، فإن أبرز ما يميز « محمد عبد المعطى الهمشرى » ولعه بالصور التى تستمد من الإبهام الرمزى « أسمى ما يصل إليه الفكر العبقرى فى نواحى تفكيره »(٣٥) . وبالمطولات الشعرية القائمة على تجسيد المعنويات تجسيداً مركباً ، ونحن نقول هذا وفى اعتبارنا ملحمته الذائعة « شاطىء الأعراف » ، وفيها يرحل الشاعر على « سفينة الذكريات » حيث تسبح به فى « خضم الأفكار » طاوية به « بحر الوقت » نحو وادى الموت أو « شاطىء الأعراف » ، وهناك يفضى لنا الشاعر الرحالة بتأملاته وأفكاره عن الحب والموت والشعر والزمان فى صيغ عاطفية غنائية(٣٦) .

وفى شعر كل من « على محمود طه» و « إبراهيم ناجى » تبدو على خجل بعض أصداء المذهب الرمزى ، رغم أنه قد أتيح لهما من وسائل الاطلاع عليه ما لم يتح لكثيرين .

أما أولهما – على محمود طه – فتهم – كما يقول الدكتور طه حسين – « بتغريب الشعر »(٣٧) ، ثم هو فى رأى الدكتور محمد مندور « أكثر شعرائنا المعاصرين تأثراً بالشعر الغربى فى روحه وموضوعاته »(٣٨) ، بينما هو – فيما نخال – شاعر شديد الحساسية ينفعل بكثير مما يقرأه انفعالا لا يصل إلى درجة التمثل العميق ، ولا أدل على ذلك من أن نرى فى شعره قصيدة ذات منزع رومانتيكى غالب بجوار قصيدة تردد فيها أصداء بعض شعراء الرمزية ، وأن يترجم عن « شيلى » و« جون ماسفيلد » و« ألفريد دى فينى » و « لامرتين » فى الوقت الذى يصوغ شعراً عربياً قصيدة الخريف « لفرلين »(٣٩) .

ورغم ذلك يكاد يكون يقيناً أن على محمود طه قد تأثر تأثراً ما ببعض ما قرأه من نماذج رمزية ، ويبدو هذا التأثر على الأخص فى إحساسه المرهف بموسيقى الكلمة الشعرية ، ثم فى انتحائه أحياناً منحى حسياً يذكرنا « ببودلير »(٤٠) ، وأخيراً فى بعض

(٣٥) من كلمات محمد عبد المعطى الهمشرى : مجلة أبولو (المجلد الأول ص ١٢٠٤) . انظر : عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو ص ٤٠٠ .

(٣٦) انظر نماذج من هذه المطولة فى المصدر السابق ص ٥٧٠ وما بعدها .

(٣٧) انظر : سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة (دار اليقظة العربية دمشق سنة ١٩٦٢م) ص ب ه .

(٣٨) د . محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الثانية ص ٨٢ .

(٣٩) انظر على محمود طه : شعر ودراسة ص أ ظ .

(٤٠) انظر : د . محمد مندور : فى الميزان الجديد (ط ١ سنة ١٩٤٤م) ص ٢٣ .

قصائده ذات الطابع الرمزى الواضح ، عنينا بهذا قصيدته « التمثال » الذى يرمز — حسبما يصور الشاعر — للأمل ينحت الإنسان تمثاله من قلبه وروحه ، ولكن الزمن يمضى وما يزال تمثاله حجراً أصم ما تلبث الليالى أن تجتاحه وتعصف به فيهوى حطاما[41] .

أما ثانى الشاعرين — إبراهيم ناجى — فقد ترجم بعض قصائد ديوان بودلير « أزهار الشر » وصدر لها بمقدمة توحى بفهمه لأصول المذهب فهماً عاماً[42] ، ورغم ذلك لم يتردد فى شعره ما ينم عن تأثر حقيقى ، وظلت استفادته منه فى حدود التعابير والصور الشعرية الجزئية .

آية هذا كله أن من تأثر بالرمزية من شعراء « أبولو » بقى على مشارف التعبير ، لا يتعداه إلى التشبع المذهبى الدقيق . ورغم ذلك فضلنا أن نعرض فى دراستنا هذه لما أسميناه « برمزية التعبير » عند شعراء هذه الطائفة مدفوعين إلى ذلك بعاملين : أولهما : أن نتاجهم كان مواكباً لشعر الرمزيين الخلص أو أشباه الخلص ، فهو إذن يندرج فى إطار المعاصرة التى حددناها آنفا ببداية الثلاثينات من هذا القرن . وثانيهما : أن هذه الزمرة من شعراء رمزية التعبير قد استفادت — دون ريب — بالثقافة الأجنبية عامة ، وبوسائل المذهب الرمزى خاصة ، وإذا كانت الظروف لم تسمح لها بتأثر رمزى عميق فليس معنى هذا أن ننحيها جانبا حين نحلل النزعات الرمزية المعاصرة .

على أن الرمزية فى شعرنا المعاصر لم تلتزم فى الغالب تلك الحدود الدقيقة للمذهب كما عرفته بيئته الأولى ، إذ يجب ألا ننسى أن المناخ الثقافى والاجتماعى الذى تنتقل إليه أية ظاهرة أدبية ، لا بد أن يضفى عليها طابعاً وتصوراً جديدين ، وذلك ما يدعوه دارسو الآداب المقارنة « بالتأويل » ، ويقصدون به : تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى ، وقد يبعد هذا التأويل كثيراً أو قليلاً من الحقيقة[43] .

لا غرابة إذن أن يتطور التيار الرمزى فى شعرنا المعاصر تطوراً يختلف عن نظيره فى الشعر الفرنسى ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، وما أحدثته من آثار بعيدة المدى فى حياتنا الاجتماعية والثقافية ، فمن تحت ركامها نشأ جيل شاعر جديد ، استغل وسائل الأداء

---

(٤١) انظر نصاً للقصيدة فى : سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة ص ٣٧٩ .

(٤٢) نشرت هذه الترجمة سنة ١٩٥٤ م عن رابطة الأدب الحديث ، أى بعد وفاة الشاعر .

(٤٣) انظر : د . محمد غنيمى هلال : الادب المقارن (ط ٣) ص ١٤ .

الرمزى للتعبير عن وقع الحياة المعاصرة على تفاوت فى نوعية الرمز الذى يتشكل فيه هذا الوقع ، فبينما تميل الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » إلى استبطان الذات واكتشاف رموز اللاوعى بكل عمقه وجيشانه(٤٤) ، يكتفى الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور بالتقاط رموزه من فوق سطح الحياة النفسية ، على حين وجد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب بغيته فى الأسطورة myth يبنى منها رموزه ، ويفسر بها أطوار الحياة العربية ومستقبلها .

* * *

تلك لمحة موجزة عن الرمزية فى الشعر العربى المعاصر : عواملها الثقافية والاجتماعية ثم بدايتها واتجاهاتها وتطورها بصفة عامة ، لم نرد بها سوى تصوير موقع البحث تصويراً كلياً نبسط الحديث عنه فى الصفحات التالية .

(٤٤) انظر المقدمة التى صدرت بها ديوانها : شظايا ورماد (ط ٢ منشورات المكتب التجارى — بيروت) ، ص ١٤ — ١٧ .

الفصل الثالث

اتجاهات الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر

الرمز بين النظرية والتطبيق – الرمزية الخالصة – الرمزية الميتافيزيقية – رمزية التعبير – الرمزية النفسية – الرمزية الأسطورية

غاية هذه المرحلة من مراحل تلك الدراسة بيان اتجاهات الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر ، ويعنى هذا أن الرمزية عندنا لم تختط لنفسها طريقاً واحداً ، كما لم تلتزم فى كل الأحيان بالحدود الدقيقة للمذهب كما عرفناه عند رواده ، ولعلنا فى هذا لم ننس ما سبق أن قلناه من أن المتأثر بظاهرة أدبية ، كثيراً ما يلجأ إلى تأويلها تأويلاً قد يقترب من الحقيقة أو يبتعد ، ولكن ذلك لا ينفى تأثره فى كلتا الحالتين .

فلننظر إذن فى الصورة التى بدأها الرمز الأدبى على أقلام شعرائنا ومدى تحقق وسائل الأداء الإيحائى فيه ، ثم لنعقب ذلك بدراسة اتجاهاته وأطواره فلعل فى هذه الطريقة من طرق البحث ما يعين على تصور الوضع العام الذى تجلت به الرمزية فى شعرنا المعاصر ، ومدى المفارقة بين نماذجها الأولى ونماذجها المتأخرة نسبياً .

الرمز بين النظرية والتطبيق (التأويل) :

ونعنى بالنظرية مفهوم الرمز بالمعنى الفنى ، وبالتطبيق ، الصورة التى ظهر بها الرمز فى شعرنا المعاصر. فلنحاول أن نتذكر ما سبق أن أوضحناه من أن الرمز الأدبى تركيب لفظى يستلزم مستويين : مستوى الصور الحسية التى تؤخذ قالباً للرمز ومستوى الحالات المعنوية التى نرمز إليها بهذه الصور الحسية[1] .

---

(١) انظر : مجلة علم النفس – العدد ٢ المجلد ٥ (يناير سنة ١٩٥٠م) ص ٢٥٨ – ٢٥٩ .
ثم انظر : = A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 306.

والمعول في تكوين الرمز على وجود علاقة تربط بين هذين المستويين ، بحيث إذا تحققت الصورة الحسية أثارت تلك الحالات المعنوية التي ترمز إليها . ولكن هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسي بين الرمز والرموز ، ضرورة أن المرموز ليس شيئاً حسياً وإنما هو حالة تجريدية ، إنها بالأحرى علاقة مرجعها إلى الشعور ، ومن ثم هي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة[٢] ، ثم هي علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر .

وينتج عن معنوية الحالات التي يثيرها الرمز ، وعدم حسية العلاقات التي تربط بينهما ، واعتماد هذه العلاقات على الحدس والشعور . . ينتج عن هذا جميعه أن قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة sign ، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح[٣] ، فالرمز – كما يشير الناقد الأمريكي بلاكمور R.P. Blackmur – رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل وما قرر وإنما بالنسبة إلى ما لم يقل وما لم يمكن قوله ، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل ، ولكن لشيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف[٤] .

أين من هذا المفهوم رمزنا المعاصر ؟

إذا اخترنا أحد النماذج الرمزية المبكرة ، ولتكن قصيدة « لنا الليل » من شعر (سعيد عقل) – وقد نشرت سنة ١٩٣٦ م – فسنلاحظ أن الرمز عنده في تلك الفترة لم يكن قد بلغ طور الصور المركبة ، وأن غاية جهده انحصرت في ابداع صور جزئية تفيض بالحركة نتيجة الاعتماد على تراسل معطيات الحواس وتبادل مجالي الإدراك بين الماديات والمعنويات بإضفاء صفات أحدهما على الآخر – فهو يقول في مستهل تلك القصيدة :

= وفيه يعرف بودلير الرمز بأنه عنصر أو صفة تجتزأ من العالم الخارجي لنرى من خلالها وحدة ما فوق الواقع ، والرابطة الكونية العامة .

(٢) انظر : Tindal, The Literary Symbol, P. 19.

(٣) انظر السابق ص ٦ . والسبب في تحدد معنى الإشارة Sign وانبهام إيحاء الرمز أن الإشارة تعبير عن شيء معروف من قبل ، مثل تلك الملابس التي يرتديها موظفو القطارات تمييزاً لهم عمن سواهم ، فالعلم بوضع هذا الزي لتلك الطائفة سابق على العلم بمحتوى تلك الإشارة ، أما الرمز فهو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة – انظر : السابق ص ٦٦ وكذلك الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ١٩٠ .

(٤) انظر : ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ٢ ص ٤٩ .

لنا الليل ، عودى نضم الأمل ... على غمرة من دد وقبل
أزاهير نحن ، نشقنا ارتعاش ... الضحى ورشفنا بياض القلل[٥]

فالصورة فى البيت الأول عادية ، كما أن تشبيه الحبيبين بالأزاهر تشبيه مطروق ولكن أثر الوسائل الرمزية يبدو فجأة فى « ارتعاش الضحى » ثم فى تحوله من مجرد أشعة ضوئية تراها العين إلى عطر يتنسمه الشم ، بالإضافة إلى ما فى ارتشاف البياض من تراسل بين المرئى والمطعوم . فكأن الشاعر قد أحس الضحى ليس ببصره فقط — كما يفعل معظم الناس — بل ذاقه وتنشقه كذلك ، ومن هنا كانت حركية الصورة وحيويتها ، رغم أنها صورة جزئية .

وفى تلك القصيدة نفسها نرى الشاعر يضع أصابعه على طريقة من طرق الرمز سيستغلها عن سعة فيما بعد ، تلك هى الاعتماد على بعض الكلمات المقترنة بذكريات تاريخية وعاطفية ، بحيث إذا ذكرت هذه الكلمات اندفعت إلى أفكارنا ومشاعرنا تلك الذكريات المقترنة بها . ومن نماذج ذلك قوله :

وعشنا الليالى منى الأقدمين ... عناق الخيام ورقص الطلل
فوهج الحجاز على شفتينا ... ونشوة « فارس » ملء المقل
لنا الليل ، ميلى على نضم ... العصور الشباب عصوراً أول
لهن من العتق لون الوجود ... ومن حبنا النضر لون الأجل
فنشرب طيف امرئ القيس خمراً ... وأنفاس مجنون ليلى ثمل

فالشاعر يريد أن يوحى بأن حبه حب أزلى حلمت به العصور ، وأن له من عهود الفروسية جلالها ووفاؤها ، ومن ثم لجأ إلى بعض الكلمات التراثية يثير بها جواً يومىء إلى تلك المعانى — ولا نقول : يعبر عنها — مثل : « عناق الخيام » و «رقص الطلل» و « وهج الحجاز » و « نشوة فارس» و « امرىء القيس» و « مجنون ليلى » ، وكلها كلمات ذات إشعاعات تاريخية وعاطفية تتعدى حدود الدلالة الوضعية . ويستخلص من هذا أن جهد الرمز عند (سعيد عقل) فى تلك المرحلة كان موجها إلى الكلمات والصور الجزئية ، ولم يكن منصرفاً — فى الغالب — إلى بناء القصيدة بناء رمزيًّا مركباً تتآزر فيه الصور على

---

(٥) سعيد عقل : لنا الليل – المكشوف – العدد ٤٥ سنة ١٩٣٦ م ص ٣ .

الإيحاء بفكرة أو شعور ، الأمر الذى نجده فى إحدى بواكير « بشر فارس » .

فى قصيدة (الذكرى) (لبشر فارس) (سنة ١٩٣٤م) نرى محاولة لإبداع (رمز مركب) قائم على العلاقات الرمزية بين الصور الشعرية ، غير مكتف بإيحاء الصورة الجزئية أو الكلمات المشعة . يقول فى تلك القصيدة :

ورقة جفت على غصن ذوى   فزع العصفور منها فانزوى
عبث الطل بها ثم ارعوى   نبذتها الريح فى عرض الفضا
شاخ حبى فضوى ، ثم انطوى   مال عنه القلب طلاب جوى
شمت الرشد به حتى ارتوى   عضه الذل فولى مرمضا[٦]

فمن الواضح أن الرمز فى المقطع الأول ليس فى كلمة بل ولا فى صورة جزئية وإنما هو فى مجموعة من الصور المركبة تركيباً متحركاً نامياً ، فالشاعر يرمز بهذه الورقة الجافة على الغصن الذابل إلى ذكريات حب عفا حتى أنكره صاحبه ، وألقت به الأيام فى مهب النسيان أو فى (عرض الفضا) على حد تعبير القصيدة . وربما كان فى المقطع الثانى ما يرشح هذا الفهم ، وإن كان فيه كذلك بعض التحديد الذى يأباه الرمزيون .

ولئن كان وعى (سعيد عقل) بمفهوم الرمز — آنذاك — قريباً من وسائل الإيحاء الجزئية ، وكان وعى (بشر فارس) به أقرب إلى الدقة ، فإن هناك من شعرائنا من فهم الرمز على أنه نوع من الاستعارة الرمزية allegory التى تؤخذ فيها الطيور والحيوانات والنباتات والأشياء بعامة رموزاً لشخصيات إنسانية أو وسائل لتقرير الأفكار والمعانى الخلقية والاجتماعية .

ومن ذلك أن الشاعر إبراهيم عبد الفتاح طوقان يقدم لقصيدته « مصرع بلبل » (المقتطف — يناير سنة ١٩٣٥) بأنها « حكاية رمزية تمثل الواقع فى حياة المدن الكبرى ، حين يدخل غمارها الشباب قادماً من البلدة الصغيرة أو القرية البسيطة . . . هذه الحياة الصاخبة تخلب ذلك الشاب بزخرفها وفنون لهوها وألوان عبثها . تجتذبه فيرتمى بين أحضانها ويلقى بقياده إليها ، فتذهب به من مزالق الضلال كل مذهب » . ثم لا يكتفى الشاعر

---

(٦) بشر فارس : الذكرى — المقتطف : الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين ص ٢٥ . ونلاحظ فى البيت الأول خطأ عروضياً أو ضرورة لغوية غير مستحبة ، فالقصيدة من الرمل ، ولكى يستقيم الوزن يجب أن نقول : ورقة جفت ، بسكون الراء ، أو نبقيها كما هى فنقع فى محظور موسيقى مستكره .

بهذه المقدمة فيصرح بمضامين رموزه قائلاً : أما البلبل فى هذه الحكاية فيرمز عن الشاب المخدوع ، وأما الوردة فترمز عن بائعة اللهو والعبث ، وأما الروض فهو رمز الحانة أو الملهى »(٧) .

ويدهى أن الشاعر بعد هذا التصريح لم يترك لقارىء القصيدة شيئاً يكتشفه بنفسه ، فإذا تذكرنا أن الرمز فى جوهره إيحاء بالمشاعر والأفكار وليس تسمية لها أو وصفاً ، علمنا أن القصيدة لم يعد لها — بعد هذه المقدمة — من الرمز إلا اسمه . ويبدو أن هم الشاعر كان موجها — شأن بعض شعرائنا ممن يتشحون برداء رمزى — إلى استخلاص العبرة من وقائع القصيدة أكثر مما كان منصرفاً إلى بناء الرمز باعتباره صورة شعرية مركبة ، وهو ما يفصح عنه صراحة إذ يقول فى ختام تلك الحكاية الرمزية :

صارت الـوردة الخليعة	للبلبل همـًّا ومأرباً يشقيه
حسرتا للغرير أصبح كربا	ما يلاقيـه مـن دلال وتيه
شفه السهد ، واعتراه من الحب	سقام مبرح يضنيه
من رآهـا وقد تحامل يهفو	نحوها ، كيف أعرضت تغريه
من رأى روحه تسيل نشيداً	لاهباً ، لوعة الأسى تذكيه
هى حواء ، ذلك الخلد فاحذر	لا تكونن أنت آدم فيـه
لا تهب قلبك الكريم لئيماً	تحت رجليك عابثاً يلقيه

ذلك هو المغزى الذى أدار عليه الشاعر قصيدته ، لم يترك للقارىء يكتشفه بجهده الذاتى ، بل حرص الشاعر على تحديده وتقديمه له ، غير مدرك أن ما يحصل عليه القارىء من الرمز لا يتوقف فقط على ما بثه الشاعر خلاله ، وإنما يتوقف — كذلك — على حساسية المتلقى sensitivity وثقافته وتكوينه النفسى بوجه عام(٨) .

ويبدو أن هذا الإدراك الغائم للرمز ووظيفته ، لم ينفرد به شاعر كابراهيم طوقان بل شاركه بعض نقاد هذه المرحلة ، ممن لم يروا فى الرمز أكثر من أنه « التعبير عن المعانى والأشياء بواسطة الصور والرموز » ، كما لم يروا فى الرمزية أكثر من كونها « مأخوذة

---

(٧) إبراهيم عبد الفتاح طوقان (مصرع بلبل) — المقتطف — يناير سنة ١٩٣٥ م ص ٣٢ — ٣٥ .

(٨) انظر : Tindal, The Literary Symbol, P. 17.

من الرمز ، ومعناه فى اللغة الإشارة أو الإيحاء بالشفتين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان» على حد تعبير نقولا فياض[٩]. أو أنها « إحدى الإتجاهات النفسية فى الإفصاح والتبيين ، فهى وسيلة من وسائل التعبير عن خلجات النفس تتجاوز الرمز بشىء إلى شىء آخر ، إلى إظهار الغامض والمبهم والتائه فى مغلفات الروح وتسجيل أصداء العقل الباطن » — كما يقول « زكى طليمات »[١٠] .

آية هذا أن وعى شعرائنا ونقادنا بالرمز لم يلتزم — على الأقل فى تلك المرحلة المبكرة — بالمفهوم المذهبى الدقيق ، وأنه قد تجلى على أقلام الشعراء بخاصة فى أشكال رئيسية أربعة :

أولاً — الكلمات ذات الإيحاء التراثى تاريخياً وعاطفياً ، كما لاحظنا عند « سعيد عقل » .

ثانياً — الصورة الجزئية التى تستغل فيها وسائل الأداء الرمزى ، من مثل تراسل معطيات الحواس ، وتبادل مجالات الإدراك بين المحسوس والمعنوى ، وهو ما رأينا طرفاً منه فيما أوردناه من شعر (سعيد عقل) .

ثالثاً — بناء الصور الرمزية بناء مركباً يوحى بفكرة أو شعور ، وذلك أقرب المفاهيم العربية — فى تلك الفترة — إلى الرمز بمعناه الدقيق . وقد لاحظناه فى شعر « بشر فارس » .

رابعاً — الاستعارة الرمزية التى ترمى إلى تقرير فكرة أو استخلاص عبرة، وتلك —لضيق إيحائها وتعين المقصود منها — خارج نطاق الرمز بمعناه الدقيق .

وطبيعى أن تتطور هذه المفاهيم من بعد ، وأن تتنوع اتجاهاتها بتنوع شخصيات الشعراء وثقافتهم وميولهم ومدى تأثر كل منهم بتراث الرمزية ، فإذا كان (سعيد عقل) و (صلاح لبكى) فى لبنان قد انتحيا منحى يقرب من التمذهب الخالص ، فإن رمزية (بشر فارس) قد خالطتها مسحة ميتافيزيقية وظللتها غلالة من الإشراق الصوفى ، بينما اتجه بعض شعراء أبولو إلى رمزية التعبير الجزئى والصور المفردة ، على حين نشأت بعد الحرب العالمية الثانية طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية واستغلت الميثولوجيا mythology فى الإيحاء بالأفكار والمشاعر . وهذا ما نفصل القول فيه .

---

(٩) د . نقولا فياض . الرمزية والشعر الرمزى — مجلة الأديب — تموز سنة ١٩٢٠ ص ٣ .

(١٠) زكى طليمات : فى المذهب الرمزى — مجلة الرسالة — العدد ٢٥٠ ص ٦٤٧ .

(١)

الرمزية الجمالية الخالصة

ونعنى بها نمطاً من الرمزية تغنى شعراؤه بالجمال المطلق ، وحاولوا متابعة المذهب فى نظرياته الجمالية ووسائله الفنية معا ، سواء كانت هذه المتابعة احتذاء تاماً يتناول جزئيات المذهب وكلياته كما نلاحظ بالنسبة « لسعيد عقل »، أو كانت استلهاماً لفلسفته وقضاياه العامة دون الوقوف عند تفصيلاته ودقائقه ، وهو ما نراه بوضوح فى شعر « صلاح لبكى » ، ومنهما يتكون الاتجاه الجمالى فى الرمزية العربية .

(١) سعيد عقل والمذهب الرمزى :

يكاد سعيد عقل أن ينفرد من بين شعرائنا الرمزيين – باستثناء بشر فارس – بأنه لم يقتصر على تطبيق وسائل الأداء الرمزى ، بل حاول تقرير هذه الوسائل وفلسفتها فى مقالاته وكتبه ومقدمات بعض دواوينه ، أى أنه جاهد أن يصنع ما يصنعه رواد المذاهب والاتجاهات الأدبية من التمهيد لها بنقد إنشائى يشرح معالمها وخصائصها الفنية[١١] .

ونظرة فى ثنايا هذه المقدمات النقدية تؤكد أن فكرة الجمال ومفهوم الشعر وأدواته عند سعيد عقل لا تكاد جميعاً تختلف عن نظائرها فى المذهب الرمزى ، وليست هذه المماثلة ضرباً من المصادفة البحتة ، وإنما هى نابعة من التأثر الذى يصل إلى حد المحاكاة ، أو قل هى محاولة للتمذهب الرمزى .

فالقصيدة – فيما يرى سعيد عقل – « مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة –وقل بلقيات – إلى فلذ ، إلى أبيات، إلى مجموع إيحائى يعطل بتعددية الأصوات وعى المتذوق ،

---

(١١) نذكر له على سبيل المثال مقالات متفرقة فى كتابه : كأس لخمر (ط ١ سنة ١٩٦١ منشورات المكتب التجارى – بيروت) . وكذلك مقدمة (المجدلية) الطبعة الأولى سنة ١٩٣٧م والطبعة الثانية سنة ١٩٦٠م عن المكتب التجارى – بيروت .

ويتكون فى لا وعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر »[١٢].

وواضح أنه فى حديثه عن القصيدة بوصفها « مجموعاً إيحائياً » يغمس قلمه فى محابر الرمزيين ويمتاح من منابعهم ، ففى النظرية الرمزية — كما أشرنا أكثر من مرة — تغيرت وظيفة الشعر ، فلم تعد التعبير عن حقائق الوجود أو النفس وإنما أصبحت توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى عن طريق الإيحاء .

وأما قوله أن هذا المجموع الإيحائى « يعطل بتعددية الأصوات وعى المتذوق» ، فهو احتذاء لما نادى به الرمزيون من الاعتماد على الموسيقى اللفظية فى خلق مناخ شبيه بالمناخ النفسى للشاعر ، وهو ما يشير إليه (هنرى بريمون) — تلميذ الرمزية وداعية الشعر الخالص — بقوله : (الشعر موسيقى تجرى فيها مادة دقيقة تنفذ إلى صميم نفوسنا)[١٣] .

واللاوعى عند « سعيد عقل » هو منبع الحالة الشعرية من ناحية ، ثم هو من ناحية أخرى أصلح الظروف النفسية التى يمكن فيها للمتلقى أن يستقبل كل عطاء القصيدة وإشعاعاتها الغنية ، لأن وضع القصيدة فى منطقة الضوء المنطقى أو الوعى يحد من قدرتها على نقل الواقع النفسى بما فيه من اضطراب وإبهام وتناقض ، ومن ثم يقول (سعيد عقل) : أرى أن اللاوعى رأس حالات الشعر ، ورأس حالات النثر الوعى . قبل إبداعى الشعر ، بل فى ذروة إبداعى ، لا أكون واعياً فى ذاتى ولا واحداً من الأشياء الواضحة والثابت — ويمكن الإستناد فى ذلك إلى العالم هنرى بوانكاره — أن لا أثر فكرياً ذا قيمة رياضياً كان أم سياسياً ، موسيقياً أم شعرياً ، تحقق فى الضوء »[١٤] .

وندهش لهذا التعميم المغالى الذى انزلق إليه الشاعر حين زعم أن كل أثر فكرى عظيم إنما يتم بعيداً عن ضوء الوعى ، لأن كونه أثراً فكرياً ينم عن قدر من التفكير والملاحظة ، بل إن قيمة هذا الأثر الفكرى فى تلك الآونة إنما تكون بقدر نصيبه من «الفكر» : تزيد بازدياده وتقل كلما قل . ومع التجاوز عن هذا التعميم الجزافى نرى أن الشاعر يفتقد أصالة الابتكار فى دعوته إلى تعطيل الوعى فى عملية الإبداع الشعرى ، فقد دعا إلى ذلك ومارسه الرمزيون من قبله ، وبخاصة « رامبو » الذى كان يسجل فى

---

(١٢) سعيد عقل : مقدمة المجدلية (ط ٢) ص ٣٧ — ٣٨ .

(١٣) نقلا عن : روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ .

(١٤) سعيد عقل : مقدمة المجدلية ص ١٧ .

قصائده خليطاً من الهواجس والأحلام وذكريات الطفولة والرؤى السكرى وكل سقط اللاشعور [١٥] .

على أننا نعتقد أن الفكر — وهو وليد الوعى — لا يضاد الفن الشعرى على شريطة أن يستطيع الشاعر تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تشف عن الفكرة ولا تقررها تقريراً برهانيًّا جامداً ، وهذا ما حاوله « مالارميه » ، الذى كان شعره تعبيراً محكماً عن (المجهود العقلى الذى يهدف إلى الجمال المحض) أو (الفكرة المحضة عن الأشياء) [١٦] .

ثم إن تعطيل الوعى هو فى حد ذاته عمل إرادى يحتاج إلى كثير من الرياضة والدربة والمكابدة ، كما أن كل عمل فنى بحاجة إلى قدر من الوعى والتخطيط والإدراك الكلى ، على الأقل فى مرحلته الأولى ، حين يكون ما يزال فكرة غائمة أو شعوراً مبهما يحاول التكون والانبثاق ، وإلا كان الفن إفرازا تلقائيًّا لا جهد فيه ولا إبداع ، وهو أمر لم يقل به حتى أحرص الرمزيين على تعطيل الوعى ، نعنى (رامبو) ، لأن اللاوعى فى شعره ليس أكثر من غلاف للقصيدة إذا حدق فيه القارئ تكشف عن معاناة ووعى فنى عميق .

ولأن عناصر الوعى — فيما يرى سعيد عقل — لا تلعب فى الشعر أى دور ، فإن الفكرة والصورة والعاطفة إنما هى نثر الحالة الشعرية وليست الحالة الشعرية نفسها ، لأن (النثر فى طبيعته وعى بوعى . أما الشعر فلا . الشاعر فى ذروة إبداعه لا تخامره أفكار أو صور أو عواطف ، وهو إن خامره شىء منها أفسد عليه العمل. عناصر الوعى — ولم أستثن العاطفة صنم النظامين الأفذاذ — لا تلعب فى الشعر أى دور) [١٧] .

وكلامه هذا — على غلوه — لا يخرج فى جوهره عما كان يراه « مالارميه » من أن العمل الشعرى استنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق الفنى حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة [١٨] ؛ كما أنه يشبه ما علق به « جوستاف كوهن Gustave Kohen » على شعر (فاليرى) حين قرر أن الأفكار المستوحاة من العمل الشعرى ليست هى العنصر الجوهرى — ولكنها تتعاون مع الأصوات والإيقاعات فى إثارة نوع من النشوة أو التوتر

---

(١٥) انظر : Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(١٦) لانسون — تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ ص ٤٦٤ — ٤٦٧ .

(١٧) مقدمة المجدلية ص ١٨ .

(١٨) انظر : Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

النفسى[١٩]، مع فارق أن « جوستاف كوهن » قد احتفظ للأفكار بقيمة معادلة لقيم الأصوات والإيقاع ، الأمر الذى لم يصنعه (سعيد عقل) .

ثم إذا فقدت القصيدة عناصر الفكر والعاطفة والصورة لأنها عناصر نثرية فماذا يبقى لها أو منها ؟ إنه النغم — فيما يحسب الشاعر — ، العنصر الباقى والخالص فى الشعر ، « فقبل الابداع — كما يقول — يسيطر علىّ ما أسميه نغم القصيدة ، وبقدر ما يكون عليّاً عظيماً اطلع ما هو أكثر خلوصاً . ولم يتفق لى أن انثنيت عن العمل البهى إلا أوان أفقد النغم ، أى أوان تأخذ تطغى علىّ أفكار وصور وعواطف » ، ثم يردف الشاعر : « الشعر حالة من لا وعى فوق الوصف لا تشرح ، جوهرها أشبه بموسيقى ، بها يتحد الشاعر حميماً مع الأزلى من حقائق هذا الكون المهيب »[٢٠] .

فلنر إلى أين بلغ بنا « سعيد عقل » فى مسيرته تلك : اللاوعى رأس الحالات الشعرية ، والعناصر النثرية من فكرة وصورة وعاطفة لا تلعب فى الشعر أى دور لأن مادة الشعر جوهر أشبه بجوهر الموسيقى . . كيف إذن يتأتى للشاعر أن ينقل هذا الجوهر نقلا شعرياً ما دمنا قد رفضنا فاعلية ما أسماه بالعناصر النثرية ؟

إن ذلك — فيما يرى الشاعر — يتم بوسيلتين لابد من تواكبهما معاً فى العمل الشعرى :

أولاً — تعطيل قوى الوعى عن طريق إلهائه بالأصوات المتعددة يحاول اللحاق بها جميعاً ، حتى يصيبه الكلال ، فيترك المجال لقوى اللاوعى منفردة ، وهو ما يفسره الشاعر بقوله : « التعددية فى الموسيقى مثلا — وهى ذروة أنواع الموسيقى — أن تضرب فى الوقت الواحد أصواتاً مختلفة ، فإذا الوعى ولا صوت واحد يرتاح إليه أى يعيه ، يحاول أن يقبض على الأصوات المتعددة مجتمعة ، فيجهد نفسه ، لكنه — وهو الضعيف ولسطحيته ذو خاصة تتطلب الواضح والمفرد — عبثاً يجهد فإذا به يتعب ولا يلبث أن يقع دون المحجة ، وهكذا يترك الأصوات المتعددة تخاطب اللاوعى »[٢١] .

ثانياً — خلق تركيب صوتى يتساوى فيه جوهر الحالة الشعرية مع الشكل اللفظى ، ذلك أن الألفاظ فقدت إيحاءها الطبيعى بالمواضعة والاصطلاح ، وعلى الشاعر أن يعيد إليها ما فقدته ، « فمهمة الفن أن ينتقى ويرتب بحيث يوجد تركيباً كلامياً ، وقل موسيقياً ،

---

(١٩) انظر : Tindal, The Literary Symbol, P. 250.
وقد كان هذا التعليق على قصيدة فاليرى (المقبرة البحرية) التى سئل عما يقصد أو يعنى أن يقول فيها فأجاب بأنه لم يرغب فى أن يقول بل أن يفعل — المرجع — نفس الصفحة .

(٢٠) مقدمة المجدلية ص ٢٦ ، ٢٨ .

(٢١) مقدمة المجدلية ص ٣١ — ٣٢ .

فيه من الأصوات : تمازجها أو التنادى ، جهيرها أو الخفيت ، مقتضبها أو المنبسط ، إلى ألف لعب ولعب – ما يؤلف صيغاً صوتية تعيد بين الكلام والمقصود إظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلى أن فصمها . وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص فى الشعر »[٢٢] .

ونضيف من جانبنا أن جهد (سعيد عقل) فى هاتين القضيتين ليس أكثر من جهد الشارح لما أجمله غيره ، فقوله بتعطيل الوعى عن طريق (التعدد الصوتى) ليس إلا تفصيلا – يعترف هو به – لقول « برجسون » : « غرض الفن أن ينوم القوى العاملة أو بالأحرى الصامدة من شخصيتنا ، ويذهب بنا هكذا إلى حالة انقياد تام »[٢٣] .

كذلك ليست دعوته إلى اطراح الدلالات الوضعية ، واستغلال القيم الصوتية فى الألفاظ ، إلا متابعة دقيقة لما كان يراه مالارميه من أن باستطاعة الشعر أن يؤثر تأثيراً جمالياً يبلغ من التجريد إلى درجة أن يكون الفهم تقريباً فى حالة توقف ، بينما تقوم الأصوات – منفردة ومركبة – بكل العمل . وفى تلك الحالة لا تعود ثمة قيمة للمعانى فى حد ذاتها[٢٤] .

تلك هى حدود النظرية الرمزية كما تصورها « سعيد عقل » ، إذا حاولنا العودة بها إلى منابعها الأصيلة من أفكار آباء المذهب لم يبق له إلا جهد التمثل والصياغة – فكيف إذن طبق هذه المقررات الرمزية فى شعره ؟ وإلى أى مدى التزم بها ؟

١ – التجربة بين الحس والإدراك الكلى :

التجربة الرئيسية فى شعر « سعيد عقل » – إذا جاز هذا التعميم – هى محاولته الدائبة أن يتخطى الجزئى إلى الكل ، والخاص إلى العام ، وأن ينفذ من الواقع الحسى إلى ما وراءه . وحيناً كان يوفق فى تلك المحاولة ، بينما كان جناحاه يقصران عن التحليق أحياناً أخرى ، فيظل ملتصقاً بتراب الحس يدارى إخفاقه ببريق الألفاظ .

والمفارقة الهامة بين محاولة « سعيد عقل » تلك ونظيرتها عند آباء الرمزية أن هؤلاء

---

(٢٢) السابق ص ٣٤ .

(٢٣) النص منقول عن المقدمة ذاتها ص ٣٢ .

(٢٤) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 14.

أقاموا مذهبهم على أساس النظر إلى الوجود نظرة شمولية ، ترى الوحدة من خلال التعدد والجوهر من خلال الأعراض.[٢٥] ، ومن هنا كانت وسائلهم الفنية نتيجة لمعاناة وجودية سابقة، ولم تكن فى حد ذاتها هدفاً . أما محاولة (سعيد عقل) فلم تكن فيها تلك المكابدة التى مر بها الرمزيون ، بل كانت بالأحرى تلقياً لتراث فكرى وفنى تركه أصحابه بعد أن اكتمل أو كاد ، فلم يكن له فيه — كما قدمنا — غير جهد التطبيق . أى أن شاعرنا لم يكتشف النظرية — كما فعل الرمزيون — من خلال التجربة ، بل حاول التجربة بعد أن وقع فعلا على النظرية ، ومن ثم كان قصوره حين أراد التماس أساس جمالى وفلسفى يقيم عليه بناءه الشعرى ، فبدا هذا الأساس — لعدم أصالته — شكلياً واهياً . ففى مطولته المسماة « بالمجدلية » يحاول الإيحاء بهذه المقررة : أن التوبة جنين ينبثق من ظلام الخطيئة، وكأنه فى هذا يستلهم روح التراث المسيحى ، أو كأنه يفسر ماقاله يوماً من أن « الكون الرهيب الصمت . . . نادراً ما انفتح بابه للطائعين »[٢٦] . وهو للإيحاء بهذه الفكرة يتخذ (المجدلية) — تلك الغانية التى أرادت إغواء المسيح فصدها فى رفق كان بدء توبتها — نقول : يتخذها رمزاً للهداية عن طريق التجربة الحسية ، فهل وفق فى بناء هذا الرمز بحيث يستطيع الإيحاء بكل أبعاد تلك الفكرة ؟

إن الشطر الأول من تلك القصيدة الطويلة تصوير لحياة السقوط التى كانت تعيشها المجدلية قبل لقاء المسيح ، وقد كان متوقعاً أن ينتقى الشاعر من الصور والرموز ما يتواءم مع ظلام هذه الحقبة من حياة المجدلية ، بحيث يبرز وجه الخطيئة متميز الملامح ، كى تكون المفارقة بينه وبين الهداية المرتقبة واضحة . فلنر كيف يصف الشاعر المجدلية الخاطئة :

يطهر الطرف إن رآها على نيرّ عُهر مخضب ببياض
عرف الناس نشوة الحب فى ندبان جسم مخضوضر اللذات
مرغوا فى أريجه الجبهة البيضاء واستوقفوا الهنيهة بكرا

---

(٢٥) يتجلى هذا فى أبرز نظرياتهم المسماة بالعلاقات — انظر :
Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 6.
وكذلك د . محمد مندور . محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الأولى ص ٧ .
(٢٦) سعيد عقل : كأس لخمر ص ٧٤ .

واستلذّوا نبض الأسرة ، وانهدوا هيامى على جنى الطيبات
عانقوا الحلم أضحيانا، تعرى عن ربيع مُوه ، وأفق أمرّاً
وتغنوا مع الجمال ، وهزوا لذة الوصل فى سرير الحياة
من صبا المجدلية اقتصفوا العود ، ومن رن كأسها النغمات
خفق اسم فى جو «أورشليم» ، خفقة العطر فى جواء الربيع (٢٧)

وقارىء هذه الأبيات يشعر بعد النظرة الثانية بتنافر ايحاءات الصور والرموز بين : الطهر والعهر ، والخضاب والبياض ، والخضرة واللذة ، ونبض الأسرة والحلم ، فبعض الكلمات — كالطهر والبياض والخضرة والحلم — يوحى بنقاء لا ينسجم مع ظلام الرذيلة ، بينما يشف بعضها الآخر — كالعطر والخضاب واللذة ونبض الأسرة — عن إيماءات جسدية واضحة . ولقد يكون هذا التضاد مقصوداً بغرض إثارة مشاعر مبهمة وغائمة فى نفس المتلقى ، كما قد يكون مقصوداً بغرض التمهيد للهداية المرتقبة ، وفى كلتا الحالتين تبقى مسئولية الشاعر فى أنه وضعنا منذ بداية القصيدة بإزاء طهر يتولد من خطيئة تخفق — كما يقول — خفقة العطر ، ومن ثم لم نشعر بمفارقة تذكر بين طورى الخطيئة والهداية فى حياة المجدلية ، كما لم نحس بنمو شخصيتها فى داخل القصيدة ، لاكتفاء الشاعر بالسرد الوصفى عوضاً عن الحركة الدرامية .

لقد كان بوسع الشاعر أن يرينا كيف تنمو بذور الفضيلة فى صدر المجدلية دون أن يضطر إلى الجمع بين هذه الرموز ذات الإيحاءات المتنافرة ، بأن يلقى الضوء على نفسية المجدلية ذاتها، ويتتبع تاريخ هذه النفسية، وما يدور فيها من صراع بين الخطيئة وشوق الخلاص . ولكنه — بدلا من ذلك — اعتمد على الرصد الخارجى لأحداث القصة ، والوصف الحسى لجمال المجدلية ، ومن ثم ضاقت إيحاءات الرمز :

دمية أشرقت على سرر الرفعة ، بين العبدان ، بين الشموع
سعف الغار دونها فى انكسار ، وسنى التاج مطرق فى ركوع
قدستها العروش، قدسها الناس، وداست على قلوب الجميع (٢٨)

(٢٧) المجدلية ص ٥٤ .
(٢٨) المجدلية ص ٥٧ — ٥٨ (ط٢) .

فهو كما ترى يتناول المشهد من الخارج ، فلا تلتقط حاسته الفنية سوى صور الإشراق والسرر والعبدان والشموع والسنى ، فإذا ما أراد أن يوحى بجمال المجدلية ، لم يستطع أن يستكنه ما خلفه من اختلاجات النفس والروح ، فإذا به لا يرى فيه غير « دمية أشرقت على سرر الرفعة » كما يقول(٢٩) .

يمكن القول — فى التحليل الأخير — أن الشاعر حاول فى هذه المطولة الشعرية أن يرتقى من خلال الواقع الجزئى إلى إدراك كلى ، مجرد ، ولكنه ظل — فى الغالب — عند حدود المحسوس الخارجى لا يتعداه ، وإذا تعداه فإلى صور جزئية لا تشف عن هذا الإدراك الكلى الذى طمح إليه .

وكما حاول الشاعر فى المجدلية أن يرصد انبثاق الطهر من رماد الخطيئة حاول فى كثير من قصائده السابقة واللاحقة ، أن يوحى بأزلية الحب باعتباره جوهر الوجود الإنسانى ، فهو كما يقول « تجربة كونية »(٣٠) تتولد من خلال التواصل الحسى بين الحبيبين ولكنها رغم ذلك ترقى — على يد الشاعر — إلى مستوى الواقعة الروحية أو الفناء المطلق ، وكأن الحواس هنا معراج يسمو به إلى آفاق نشوة جمالية فوق الزمان والمكان — تقول الحبيبة فى إحدى قصائده :

لأجلى كان الوجود وجوداً ، وكانت ليال
حبيبى ، ستسأل عنى الورود كأنى سؤال !
وما بعد عينى بعد ، ولا كان قبل احتمال(٣١)

ولعل فى هذه النظرة المثالية إلى الجمال الحسى ما يذكرنا «ببودلير» الذى كان عطر الحبيبة وشعرها يحملانه إلى آفاق ساحرة وعوالم ليست لها أبعاد الواقع وتخومه ، مع فارق أن بودلير كان يرصد التجربة الحسية من خلال وقعها على ذاته القلقة ، ومن ثم كان يوفق فى إضاءة العناصر النفسية والكونية فى التجربة ، أما « سعيد عقل » فإن قصاراه أن ينتقل من المحسوس

---

(٢٩) انظر كذلك لقصور الرؤيا فى المجدلية : إيليا الحاوى: سعيد عقل ما له وما عليه (الآداب — يونية سنة ١٩٦١م) ص ٤٣ .

(٣٠) سعيد عقل : كأس لخمر ص ٨٤ .

(٣١) سعيد عقل : من قصيدة بعنوان « على رخامة » من ديوانه « رندلى » (ط ٣ المكتب التجارى بيروت سنة ١٩٦٠م) ص ٥٥ — ٥٦ .

إلى المجرد انتقالا مفاجئاً ومباشراً ، لا ينم عن معاناة أو مكابدة .وذلك ما يمكن لمسه فى قصيدته « ترحيب » حيث يقول :

لك جسم ، يابيلسان استند : لافح سرى
خلعة الشمس عريت للأزاميل مرمرا
حلم إن يلح فغص ، وعرج على الكرى
عبث ضمه ، ومد ذراعيك مفترى(٣٢)

فالشاعر – كما هو واضح – لا يعكس وقع الجمال على باصرة ذاته ، بل هو معنى بأن يحدد أبعاده الحسية ، ونصيبه من اللون والضوء والشكل ، فإذا أراد أن يزيد هذا الجمال تعريفاً لم يجد غير المرمر والأزميل نموذجاً يشبهه به ، مع فارق أن الأزميل هنا لا يعمل فى مرمر حقيقى ، وإنما ينحت فى ضوء الشمس ليصوغ منه جسم الحبيبة ، فإذا فاجأنا الشاعر – بعد هذه النظرة الحسية إلى الجمال – بأن الحبيبة حلم من العبث ضمه أو مد الذراعين إليه ، فإن محاولته تلك لا تكون مقنعة من الناحية الفنية ، وهى أقرب إلى المصادرة والتقرير منها إلى الايحاء الرمزى .

على أننا نرى – إنصافاً للشاعر – أن بعض نماذجه وصلت إلى درجة التصفية التى تخلص عندها الرؤيا وتنتفى كثافة الحس ، وفى تلك الآونة تتحول الحبيبة المنشودة إلى رمز فيه شفافية التجريد ومثاليته وانبهامه ، أو قل تتحول إلى فكرة تقف على الحافة بين الحقيقة والوهم خارج نطاق الماضى والحاضر :

ليالى المغنين أنت ، فقولى ، وجدت أم انك فى المحتمل ؟ !
هممت بأن تخطرى فى الوجود ولم تفعلى ، فاعترته العلل
وأفرغت مما هما الأمس والآن ، فارضى عن الغد أو يبتذل(٣٣)

غير أن أمثال هذه الرؤى المثالية لا نجدها فى كل قصائد الشاعر ، فضلا عن أنها – حين توجد – لا تخلو من نبرة تقريرية تحدثنا عن التجريد بدلا من أن توحى إلينا به .

---

(٣٢) قصيدة ترحيب – رندلى ص ٧٤ – ٧٥ .

(٣٣) رندلى – قصيدة : سلاف المنصور ص ٣٢ ، وانظر من نماذج التجريد كذلك ، قصائد (لربما) (خمر العيون) ، (وردة الورد) صفحات ٦٦ ، ٧١ ، ١٣٣ من الديوان نفسه .

٢ – الهندسة الشكلية للجمال :

وما لاحظناه من غلبة الرؤية الحسية فى بعض تجارب (سعيد عقيل) – رغم محاولته التجريد – ، ليس إلا جانباً من نزعة عامة تسرى فى كثير من نتاجه ، ونعنى بها نظرته إلى الجمال فى مستوييه الطبيعى والفنى نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان ، وتناسب المقاييس والأحجام قبل أن تنفذ إلى أسرارها الكامنة .

أما على مستوى الجمال الطبيعى beauty فلعلنا لم ننس بعد أنه حين التمس نموذجاً للجمال لم يجد خيراً من المرمر والأزميل ، وهو نموذج لا يرد عرضاً – وإلا ما كانت له هذه الأهمية فى نظرنا – بل هو بالأحرى مقياس عام نلمحه فى عديد من قصائد الشاعر صراحة أو إيماء ، فهو تارة يعنون إحدى قصائده بعنوان « على رخامة »[٣٤] ، وتارة لا يرى فى قوام الحبيبة غير أنه يشبه الصخر الجلمد :

قدك ذاك أم صبا أم جلمد؟[٣٥] .

وطوراً ثالثاً يعكس عناصر الصورة ، فبدلا من أن يجعل جمال المرمر – أو الحجر عموماً – مثالا يقيس به جمال الحبيبة ، يتخذ من جمالها هى مثالا يقيس به جمال الحجر – وهو ما تقوله « يننينا » فى قصيدة له بهذا الاسم :

اللون من علو
والحجر الصارخ من عتو
أشبه بى . . . . . .[٣٦]

وأما على المستوى الفنى للجمال aesthetic فإن النظرة المتأنية لا تخطىء أثر هذه النزعة الشكلية فى مفهوم الجمال الشعرى عند « سعيد عقل » . حتى وضع الكلمات فى القصيدة ومسافات الفراغ البيضاء ، وعلامات الترقيم تخضع جميعاً فى دواوين هذا الشاعر لهندسة دقيقة تكاد توحى إلى حاسة البصر بقدر ما توحى الأصوات إلى حاسة السمع[٣٧] .

---

(٣٤) رندلى ص ٥٣ .

(٣٥) قصيدة (حب) ص ٢٥ – من ديوان « أجمل منك؟ لا » (ط ١ سنة ١٩٦٠م – المكتب التجارى ببيروت) .

(٣٦) المصدر السابق – ص ٤٧ وما بعدها .

(٣٧) الشاعر فى هذا يحتلى « مالارميه » – انظر نماذج لهذه الظاهرة فى المجدلية (ط٢) – ولاحظ فيها افتتان الشاعر فى كتابة البيت الواحد على أسطر عدة يتكون منها شكل هندسى يلفت النظر :

ورغم أن « سعيد عقل » يرى العمل كائناً كلياً لا ينبغى فيه الفصل بين شكل ومضمون ، إذ فى عالم الفن « لا يوجد — حسب تعبيره — معنى ومبنى ، كنه وشكل ، إلا لتقريب المسائل من الافهام»[٣٨] . رغم ذلك لا يتحرج من التصريح — فى مقام آخر — بما قد يبدو نقيضاً لهذه الفكرة ، حين يرى أن العمل الشعرى « قطعة معمارية دونها البناية المعتقة الأبراج »[٣٩] .

والحق أنه لا تناقض بين الموقفين ، لأن الشاعر إن كان يرى العمل الفنى كلا غير موزع العناصر ، فإنه من ناحية أخرى كان يعتقد — كما اعتقد الرمزيون — أن الشعر جهد ومعاودة وتنقيح ، وليس فيضاً تلقائياً من الأفكار والعواطف كما كان يتصور المهجريون وبعض ذوى النزعة الرومانتيكية فى شعرنا الحديث . وطبيعى أن الجهد والتنقيح يظهران — أوضح ما يظهران — فى الشكل ، وإن كان أثرهما ينعكس تلقائياً وفى الآونة نفسها على المشاعر والأفكار التى يوحيها هذا الشكل ، « ومن يقل إنه وقع على فكرة وهى بعد بلا تعبير يكن جاهلا لألف باء الفن ، ونحن لا نستطيع القول بأننا حصلنا على الفكرة نهائياً إلا بعد ما تجىء بعبارتها »[٤٠] .

ولئن كان الشعر جهداً ومعاودة ، فليس ثمة مجال — فيما يرى الشاعر — لذلك الشىء المبهم الذى يسمونه الإلهام ، « إذ لا وجود لأية شرارة جمال إلا ووراءها عمر من التحضير »[٤١] ومن هنا كان « سعيد عقل » من أكثر شعرائنا حرصاً على تنقية أسلوبه ، ومراوغة الحرف واللفظة ، وتصفية الجملة نسرة نسرة ، حتى يعثر على الصوت الدال ، واللفظة المشعة ، والجملة المصقولة . وقليلا ما نعثر عنده على الروابط المنطقية بين جزئيات التشكيل اللغوى ، كأدوات التشبيه والتعليل والتعقيب والشرط ، حتى خرج شعره وفق ما كان يبتغى : تمثالا من المرمر فيه جهد النحت والإزميل ، وفيه كذلك برودة المرمر وقلة محصوله النفسى . فلنتأمل هذه الأبيات من قصيدته « نيانار » ولنر كيف يلجأ فيها إلى تكثيف الأسلوب

---

(٣٨) مقدمة « جلنار » لسعيد عقل — انظر صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٨٠ .

(٣٩) سعيد عقل : كأس لخمر ص ١٥٩ .

(٤٠) مقدمة جلنار : انظر : لبنان الشاعر ص ١٨٠ — ١٨١ .

(٤١) السابق ص ١٨٠ وقارنه بقول فاليرى : إذا آمن الشاعر بالوحى قتل الإبداع ، إن الشاعر من يستطيع النظم ساعة يشاء ، ومن الخطل القول بأن الشاعر منفعل لا فاعل . المرجع ذاته ص ١٥٧ — ١٥٨ .

بحذف بعض المفردات التى يمكن استنباطها من السياق ، وتنقيته بنفى الحشو والفضول والزوائد والاقتصار على المقومات الضرورية فى الجملة الشعرية :

أجمل ما فى الأرض، أنقى من السوسن،أغوى من تجلى الصباح
كانت فطاب الصحو ، وازينتْ مُلْد، وغنى حول قدٍّ وشاح
قطف اسمها من ياسمين ، فيارفّ الفراشات ترفق جناح
طرفة بال غادتى ، قالها يخجل الشمس شعاع وقاح(٤٢)

فالجمل — كما ترى — قصيرة مركزة ، تميل إلى إنشاء المعانى أكثر مما تميل إلى تفسيرها أو تأكيدها ، وتنأى عن الربط المنطقى الواضح ، حتى لا نعثر فيها على أداة واحدة من أدوات التشبيه ، رغم أن لغتها — فى مجملها — لغة صورية غير مباشرة . بل لو لاحظنا جمل البيت الأول لرأيناها جميعاً جملا خبرية حذف فيها المخبر عنه ، ايثاراً للتركيز الأسلوبى فيما لا يضير حذفه وقد يفيد .

ولقد نشرت هذه القصيدة للمرة الأولى بجريدة المكشوف سنة ١٩٤١م ثم أعاد الشاعر طبعها فى ديوانه « رندلى » . وندهش كثيراً إذا علمنا أن معظم الصور الشعرية فى الأبيات السابقة وفى غيرها من أبيات القصيدة قد مسها قلم الشاعر بالتغيير ، حتى ظهرت فى الديوان على نحو يختلف كثيراً عما كانت عليه . قارن هذه الأبيات التى وردت فى الديوان بالأبيات السابقة ، ولاحظ مدى ما طرأ عليها بعد أن عاودها الشاعر بالنحت والتنقيح :

أطيب ما فى الطيب ،أغوى من الإغواء،أنقى من مطل الصباح
كانت فكان الحسن ، وازينت ملد ، وغنى حول قد وشاح
قطف اسمها من ياسمين ، فيا فراشتى مهلا برف الجناح
خاطرة البال « نيا » ، قالها يخجل الشمس شعاع وقاح(٤٣)

وتكاد تكون ألفاظ القوافى هى الأثر الوحيد الباقى من النص الأول . ومع ذلك نلاحظ أن الأبيات فى صورتها الجديدة أكثر جنوحاً إلى التجريد وأقرب إلى الدقة الفنية ، ولعل الشاعر قد أحس بما فى قوله « أجمل ما فى الأرض » من تقليد وتقرير ومبالغة ، فعدل

---

(٤٢) سعيد عقل — « نيانار » المكشوف (بيروت) العدد ٢٩٢ سنة ١٩٤١ ص ١ .

(٤٣) سعيد عقل : رندلى (ط٣ سنة ١٩٦١ م — المكتب التجارى — بيروت ص ٧٨) .

عنه إلى القول بأنها « أطيب ما فى الطيب » وبهذا تحولت الحبيبة من كائن مادى متحيز إلى طيب يشم ولا يلمس ، كما لعله أحس بالتنافر بين الغواية ونقاء الصباح فعدل عن « أغوى من تجلى الصباح » إلى « أنقى من مطل الصباح » ، وإن كان التنافر لم يزل تماماً ، لأن الشاعر قد أبى إلا أن يضع بين صورتى الطيب والصباح صورة جديدة يرى فيها الحبيبة « أغوى من الإغواء » مع أن هناك نوعاً من المفارقة بين هذه الصورة ولاحقتها .

ولا نريد أن نطيل فى تفصيل هذه الظاهرة ، لأننا لم نقصد غير تقديم نموذج يمكن تطبيقه على بقية أبيات تلك القصيدة ، وغيرها من قصائد الشاعر . وليس شك أن هذه الطريقة فى تعقب أطوار قصيدة ما ، هى خير ما يوضح مدى معاناة الشاعر لألفاظه وصوره ، وهى معاناة تذكرنا « بملارميه » ، الذى كان يعتبر القصيدة « رمية نرد Un Coup de Dés » يعالجها الشاعر حتى يوفق إلى الكلمة والصورة المواتيتين[٤٤] .

٣ — تجريد الصورة :

إن أبرز ما يتميز به الأداء الشعرى عند «سعيد عقل» اعتماده بصفة أساسية على الصورة التجريدية ، وهى صوره يتبادل فيها الحس والفكر والمادى والمعنوى ، وتنهاو فيها الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع فلا يعود ثمة وجود إلا لبصيرة الشاعر التى تستوعب الأشياء والمعانى لتشكلها من جديد تشكيلا ذاتيًّا مثاليًّا .

ومن أهم الوسائل التى يعتمد عليها الشاعر فى تجريد صوره :

أولاً — إيحاءات الألوان : وسعيد عقل فى هذا يستفيد مباشرة من نظرية العلاقات الرمزية ، فالألوان عنده ليست مدركات بصرية متميزة ، بل هى شتيت من الإيحاءات والمعانى المبهمة ، ومن ثم كان يصعب عليه أحياناً أن يحدد نوعية اللون الذى يتحدث عنه ، إذ كيف يمكن تحديد المجردات :

فى الغيب لون هاجع لم يفق بعد ، ولا هم به فى بواح .
لا برتقالى ولا أبيض ، أغنية من الزلال الصراح[٤٥] .

---

(٤٤) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 161.

(٤٥) رندلى — قصيدة بعنوان « نيانار» ص ٧٩ .

واللون الأبيض أسخى الألوان إيحاء فى نظر الشاعر ، وهو لذلك يكثر منه متفنناً فى إيراده بطرق وأوضاع شتى . فتارة يستخدمه وصفاً لما من شأنه أن يكون محسوساً وإن لم يكن كذلك فى نظر الشاعر ، « كاليخت » الذى يتخذه رمزاً لرحلة مثالية :

يايختها الأبيض ، أقلع بنا[٤٦] .

وتارة أخرى يصف به معنى أو فكرة مجردة : وذلك كثير فى حصاد الشاعر . ومن نماذجه قوله عن المجدلية :

وتلوت فى مهدها ، فكرة بيضاء ، مخضوبة بوهج ولذة[٤٧] .

وطوراً ثالثاً يستخدمه على سبيل التراسل بينه وبين معطيات الحواس الأخرى : أو يشير إليه بذكر ما يستلزمه من مدركات بصرية دون أن يصرح به — كقوله من قصيدة بعنوان « تضحك لى » :

للأبيض الآن سنى آخــر فى الحجرة الضليلة الموعــد
كأنما الأشياء فى قهقرى إلى ثوان من صبا أودد
زنابق فى ضحكة فالتقط يا جفن من ضحكتها وازدد
تلقنى يايــد كيف الهــوى وكيف سجن النغم المفرد[٤٨]

فالشاعر فى البيت الأول يذكر الأبيض صراحة ثم يعود إليه فى البيت الثالث ليشير إليه بذكر مايستلزمه ، نعنى الزنابق التى هى بطبيعتها بيضاء ، وقد اختلف مفهوم الأبيض فى تلك الحالة عن مفهومه العادى ، إذ لم يعد لوناً يبصر بل أصبح زنابق تقتطف باليد ، ثم تحول إلى نغم سجين . فكأن هذا اللون قد غدا على قلم الشاعر وفى لحظة واحدة موضوعا للبصر واللمس والسمع معاً !!

ونضيف أن هذه الإيحاءات اللونية، إنما هى — فيما نحسب — محض انطباعات ذاتية غير ملزمة، وربما رأى شاعر آخر غير ما رآه « سعيد عقل » ، ولعل ثالثاً يرى غير ما رأياه

---

(٤٦) المصدر السابق ص ٩٣ .
(٤٧) المجدلية ص ٤٩ .
(٤٨) رندلى — ص ١٢٠ — ١٢١ .

وهكذا . ولهذه النظرة ما يدعمها من الناحية النفسية ، فقد عرض « سيريل بيرت ـ Cyril Burt » فى كتابه « كيف يعمل العقل How the Mind Works » لصنف من الناس يمكن تسميته بالصنف الربطى ، وهو الذى ينظر إلى الأشياء لا من حيث هى ،ولكن من حيث ما تثيره فى نفسه من ذكريات . كما علق « بوزانكويت Bosanquet على هذا الصنف بقوله « رغم أنه قد يبدو من الصحيح اننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء ، فإن لدى شكوكاً قوية فيما إذا كان ينبغى أن يدرس ارتباطهما حقاً بوصفه ارتباطاً أساسيًّا »(٤٩) . وهذا حق لأن أمثال تلك الارتباطات اللونية فردية محضة ، ترتبط بذكريات وأحداث ومواقف خاصة ، ولا تمثل قاعدة موضوعية صالحة للتطبيق فى كل الحالات .

ثانياً ــ التشكيل الذاتى للصورة الشعرية : أما ثانية الوسيلتين اللتين يعتمد عليهما الشاعر فى تجريد صوره ، فهى ذاتية العلاقات التى يقيمها بين عناصر هذه الصور ، فالصورة الشعرية لدى «سعيد عقل» ليست احتذاء للواقع وعلاقاته الطبيعية ،ولكنها بالأحرى تشكيل جديد لهذا الواقع ، وصياغة ذاتية لعناصره الحسية والمعنوية ، بحيث تغدو مفردات الطبيعة رمزية نفسية لا وجود لها إلا فى المخيلة ، وبحيث تلتئم جميعاً لتخلق الإحساس الذى يعيشه الشاعر(٥٠) .

ومن بين الأدوات التى يتكئ عليها فى تحقيق هذه الغاية : تراسل معطيات الحواس، وغالباً ما يكون هذا بين الأصوات والألوان والعطور كلها أو بعضها ، فالهوى عنده أغنية أطيب من الشذا :

هـــواك ياشـــاعرى أغنيـــة الخاطـــر
أطيب ، أشـــهى ، ألـــذ من شـــذا عابر(٥١)

أما الصوت فلا عجب أن يصبح ملوناً :

---

(٤٩) انظر : د . عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى (ط ١ ــ دار الفكر العربى سنة ١٩٥٥م ــ القاهرة) ص ١٠٧ .

(٥٠) هو فى هذا يقترب مما دعاه « جيد » بالتفكك الخلاق فى الصورة ــ انظر : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٤ .

(٥١) « أجمل منك ؟ لا » ص ١١٢ (قصيدة زهو) .

من أجلها يحب لون الصوت .
والبوح والهوى[٥٢] .

وكأنه هنا يلمح نظرية « رامبو » ، التى خلع فيها على الأصوات المتحركة ألواناً ، فللصوت فى نفس الشاعر وقع يشبه اللون ، وهو من أجل ذلك لا يجد غضاضة فى أن يجعل للصوت لوناً بغية الإيحاء بهذا التشابه النفسى .

على أن الشاعر لا يكتفى فى تشكيل الصورة بتراسل معطيات الحواس ، لأن هذه الوسيلة — مهما كانت قيمتها التجريدية — لا تزال فى نطاق المحسوسات، ومن ثم نراه كثيراً ما يلجأ إلى تبادل مجالات الإدراك ذاتها ما بين معنويات ووجدانيات ومحسوسات ، فالحبيبة فى نظره لا تبقى مجرد كائن مادى ، بل تصبح خاطرة تمر بالبال ، كما أن العود لا يظل مجرد آلة وترية تبعث النغمات والإيقاعات بل تغدو معزفاً للمحال :

خطرت لى فى صحو بال أم رواها وهم الخيال
أم شجى العود لحنه فضى يعزف المحال[٥٣]

أما الهدأة التى يجدها الانسان ولا يحسها إحساساً ذوقياً ، فقد أضحى لها على قلم الشاعر مساغ الماء الزلال :

فتعافت دنيا ، ولم تهدأ الهدأة الزلال[٥٤]

ولعل فى وصف الهدأة بالزلال ما يسلمنا إلى ظاهرة أخرى نجدها تتردد كثيراً فى شعر « سعيد عقل » ، تلك هى : غرابة العلاقات التى تربط بين عناصر الصورة الشعرية ، ذلك أن اعتماده على تراسل الحواس وتبادل مجالات الإدراك أتاح له — كما أتاح للرمزيين — أن يستمد جزئيات الصورة من منابع تبدو متباعدة لا يجمع بينها سوى شعوره الذاتى ، وأن ينقل مفردات العالم الخارجى من مواطنها المعهودة ترفعاً عن التعابير المألوفة التى فقدت إيحاءها بكثرة الاستعمال . ومن ثم قرأنا فى شعره كثيراً من العبارات الوصفية التى يقترن فيها الوصف البعيد بالموصوف البعيد ، « كالحسن المغلق » ، « والجبين الرحب »

---

(٥٢) المصدر السابق ص ٨٢ (قصيدة : أختها) .
(٥٣) قصيدة « لربما » من ديوان — رندلى ص ٦٦ .
(٥٤) المصدر السابق ص ٦٧ .

و « العبير المحال » و « الزهر ذى الخصر » و « الوجع الأطيب » و « الفم المبتكر » وغيرها[٥٥]. كما قرأنا عديداً من الصور التى تنساب على نحو يذكرنا بطريقة التداعى الحر التى سبق أن أشرنا إلى أصولها فى شعر « رامبو »[٥٦] . فلنتأمل هذا المقطع من قصيدته « قبلك ما كان فى الوجود » :

قبلك ما كان فى الوجود
أكان هذا البنفسج
يسند من خصرى الميود
فأهزج
أضرب نجماً بدِ ملَّج
أطير فى الريح لا أعود ؟[٥٧]

أليست العلاقات بين جزئياته وصوره علاقات ذاتية بحتة ؟ إذ كيف يتأتى للبنفسج أن يسند خصر الحبيبة ، ثم كيف يترتب على ذلك أن تضرب هذه الحبيبة النجوم بدمالجها أو تطير فى الريح ؟ على أن وراء هذا التداعى شبه وعى بعناصر الصورة وعلاقاتها ، فكأن الشاعر يريد أن يوحى الينا بأن الحب جوهر الوجود ، ومنه تستمد الطبيعة معناها ، وبه يمتلك الحب قوة الاعتلاء على مفرداتها وظواهرها حتى لتصبح النباتات والنجوم والرياح طوع مشيئته ، وربما دل هذا على أن إدراك « سعيد عقل » للمذهب الرمزى كان إدراكا ظاهرياً إذا تغلغلت فيه لم ينكشف عن ذلك الذهول العميق الذى تشف عنه النماذج الرمزية الحقة .

ومما يؤكد دعوانا هذه أن كثيراً من صوره التى تبدو للوهلة الأولى ظليلة أو مبهمة ليس مرجعها فى الواقع إلى غموض موضوعاتها النفسية والكونية ، بل مرجعها إلى غلو لفظى

---

(٥٥) انظر على التوالى صفحات : ١٢ ، ٢٩ ، ٥٥ من ديوان « رندلى » والصفحات : ٣٥ ، ٦٩ ، ٨٨ من ديوان « أجمل منك ؟ لا » وقارن ذلك بتعابير « مالارميه » : الليل الأبيض . العمق الأفعوانى . الصمت البخيل . انظر Bowra, The Heritage ...., P. 8-9.

(٥٦) انظر نموذجاً لهذا التداعى فى . Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 252.

(٥٧) ديوان : « أجمل منك ؟ لا » ص ١٠٣ .

يتجلى أوضح ما يكون فى التجاء الشاعر إلى الصورة التعليلية التى يقف فيها عند وجه الشبه الحسى لا يتعداه . تأمل كيف يعلل لبزوغ الشمس :

تبزغ — سائلها لماذا ؟ — الشمس
هل خافت الحلوة أن تدمع
مدت إلى الجفن يدا فى لمس
فطارت الشمس عن الأصبع ؟[٥٨]

فرغم الأضواء التى تنبعث من هذه الصورة لا يستطيع منصف أن يقول فيها أكثر من أن الشاعر يريد أن يخلع على الحبيبة أسنى هالات الجمال بطريقة تكاد تكون برهانية ، لأنها إذا كانت المنبع الذى انبعثت منه الشمس ، فلا عجب أن تكون أضوء من الشمس وأسنى بهاء . وتلك محصلة هينة القيمة فضلا عما فيها من غلو وتعقيد مبعثه التركيب اللفظى وليس عمق الفكرة أو الشعور .

٤ — نماذج الرمز عند سعيد عقل :

ونعنى بالرمز هنا ما هو أكثر من الاعتماد على إيحاءات الألوان وتراسل الحواس وتبادل مجالات الإدراك ، لأن هذه وسائل قد تنتج الصورة الجزئية — كما قدمنا — وقد تتسع لتغمر مجموعة من الصور المركبة ، كما قد تمتد لتضم القصيدة كلها . والاختلاف بين الحالات الثلاث ليس بالضرورة اختلافاً فى النوع بقدر ما هو تفاوت فى درجتى الإيحاء والتجريد .

والرمز عند « سعيد عقل » يتجلى فى وضعين رئيسيين : فهو تارة صورة شعرية مركبة ، وهو تارة أخرى إطار كلى للقصيدة تتآزر فى بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور ، وإيقاعات ، ومن ثم يمكن أن نطلق على الرمز فى الحالة الأولى « الرمز الجزئى » كما يمكن أن ندعوه فى الحالة الثانية : « بالرمز الكلى » .

---

(٥٨) من قصيدة « أختها » المصدر السابق ص ٨٣ . وانظر كذلك من نماذج التعليل المبنى على المبالغة — قصيدة « نحت » وقصيدة « خمر العيون » ص ٦٣ — ٧٣ من ديوانه « رندلى » .

والرمز الجزئى ضيق الإيحاء بطبيعته[٥٩] ، ولذا حرص الشاعر على أن يحيط هذا النوع من رموزه بهالة من الصور الظليلة ، فالحلم من أبرز الرموز الجزئية التى تتردد فى كثير من قصائده ، ولكنه حين يستخدمه يضعه فى بيئة من الصور المكثفة التى تصل به إلى مرتبة التجريد ، وهو ما نرى نموذجاً له فى قوله :

ياهنـاء اللـون ، يازيغـه ... فى فـم بالصحـو يأتـزر
مؤتلق الحسن ، حيىّ النـدى ... هشّـه للحـلم مبتـكر[٦٠]

فالحلم هنا لا يقف عند حدود المعنى الدلالى لتلك الكلمة ، وما أراد به الشاعر سوى أن يضفى على فم الحبيبة ظلا مبهما يخرج به عما تعود الناس أن يبصروه فى الأفواه من ألوان وأبعاد . وكأن الحبيبة — فيما يتخيل الشاعر — تقف على الحافة بين الواقع والوهم ، تماماً مثلما يقف الحلم على الحافة بين النوم العميق واليقظة رمزاً لمعنى تجريدى لا يتسنى الظفر به عن طريق الحس :

حلم إن يلح فغص وعرج على الكرى ... عبث ضمه ، ومد ذراعيك مفترى[٦١]

أما الرموز الكلية عند « سعيد عقل » فكثير منها — فيما نحسب — يدور حول تجارب الخلق الفنى ، وكيف يراود الشاعر خواطراه وأحلامه المثالية البعيدة المنال ، وكيف تراوغه هى حتى تسكن إلى ثوبها الشعرى : اللفظة والصورة والبيت ، ومدى ما يقترن بهذه المحاولة من معاناة ، هى معاناة الخالق الفنان الذى يبرأ الجمال أو هى معاناة « الكدح الأبجدى » كما يسميه الشاعر .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن جمال الرخام والمرمر هو — فيما يرى الشاعر — نموذج للحسن الذى يبدعه صانعه بجهد النحت والأزميل ، وكثيراً ما كان يرمز بذلك إلى عملية الإبداع الشعرى وما يصحبها من مكابدة[٦٢] . فى قصيدته « على رخامة » نراه يتخذ

---

(٥٩) انظر لتفضيل الرمز الكلى على الرمز الجزئى :

Elder Olson, Critics and Criticism, Ancient and Modern, P. 588.

(٦٠) « رندلى » : قصيدة « نحت » ص ٦٤ .

(٦١) المصدر السابق — قصيدة « ترحيب » ص ٧٥ .

(٦٢) قارن ذلك بما يراه « مالا رميه » من أن الألفاظ بمثابة الأحجار الكريمة فى وحدة البناء الشعرى .

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 157.

من « مركيان » أو الرخامة الفريدة بين التلال والجبال رمزاً كلياً لحبيبة مثالية لم يبح بها لسان ولم تتجسم فى مادة ، لأنها كومض الآل أو كالعبير المحال لا يرقى إليه الحس ولا يدركه — ذلك ما تقوله مركيان عن نفسها :

أنا مركيـــان الخيـــال أنا مات بعـــدى الجمال
وللصحـــو شهقة طفل علىّ ودمـــــع ســـــجال
عبير ، عبير ، فلِمْ بتّ وحـــدى العبـــير المحـــال
ولم قلق فى الغصـــون وللزقزقـــات انشغـــال
أما لمرورى ذكـــرى هنا أو حيـــــال حيـــال
لأجلى كان الوجود وجودا ، وكانت ليـــال[٦٣]

ترى هل يتحدث الشاعر حقاً عن حبيبة تنتمى إلى عالم البشر ؟ إن حديثه عنها — أو حديثها عن نفسها — ينفى كل السمات الواقعية التى يمكن أن تتميز بها امرأة من لحم ودم ، فهى بعيدة المنال بل هى مستحيلة ، وهى وهمية غير متجسدة إلى حد أن مرورها لا يترك أثراً حتى مجرد الذكرى ، ثم هى علة الوجود وحقيقته ولولاها ما كان الوجود وجوداً . ترى هل يرمز الشاعر بتلك الحبيبة إلى حقيقة الوجود وجوهره المطلق ؟ أم تراه يرمز بها إلى الخاطرة الشعرية التى يحلم بها ولايدركها ؟ إن المفارقة بين الافتراضين ليست بعيدة على أية حال ، مادمنا نعلم أن حلم الشاعر إنما هو حلم بهذه الحقيقة المثالية التى هى موضوع العمل الشعرى عند « عقل » مثلها كانت موضوعه عند « مالارميه » ، والرمزيين بعامة[٦٤] . وربما كانت نهاية القصيدة ترشيحاً لفهمنا هذا ، فإن «مركيان» — أو الرخامة الوحيدة بين التلال — حين يدعوها الحبيب أو الشاعر تهجر الربى والجبال طائرة إليه ، وكأنها كانت فى القفر جمالا غفلا يبحث عن الشاعر الذى يصوغه وينفث فيه الروح :

---

(٦٣) « على رخامة » ديوان رندلى ص ٥٣ — ٥٥ .

(٦٤) كان « مالارميه » يعتقد أن خلف أى شعر يكتبه ينبغى أن يوجد نوع من المثال كما كانت الرمزية عموماً نوعاً من التصوف الفنى ذى النزعة الميتافيزيقية — قارن سعيد عقل — وانظر :

Bowra, The Heritage of Symbolsm, P. 11 - 12.

تلال ، سدى يا تلال   استلنت وهلت الظلال
فما أنت بعد ضريحى   وإن كنت أبهى التلال
ضريحى شعر حبيبى   أطير إذا ما يقال

فكأن الخلق الشعرى هو المجال الوحيد الذى يمكن أن تتجلى فيه هذه الحبيبة المحالة أو هذه الحقيقة المثالية المنشودة ، وبدونه يتعذر التحديق فيها أو الاقتراب منها . ولا نريد أن نطيل فى تفصيل هذا التفسير الذى نقدمه لبعض قصائد الشاعر ، يكفى أن نراجع قصائده المعنونة : « قصر الحبيبة » ، ونجوم » و« نحت » و« لربما » و « القمر » و« اليخت الأبيض » و « ماذا ؟ انتهى كل شيء »[٦٥] لنرى أنها جميعاً أقرب إلى أن تكون محاولات فى الخلق الشعرى الذى ينشد الحقيقة أو المثال موضوعاً له ، والذى يقترن فيه الإبداع بالجهد الشبيه بجهد النحات فى برء تمثاله من الرخام الغفل ، ولعل مما يؤكد حدسنا هذا أن الشاعر نفسه كان يشرح قصائده فى المجالس الخاصة مؤكداً أن « الحبيبة التى يتحدث عنها لا تمثل ذاتها ، وإنما هى رمز للحياة أو الحقيقة ، وأن ترجيه لها ، واعتلاله بها ، هما رمز لتوق الإنسان للحقيقة واليقين »[٦٦] . وهنا نلمح فى وضوح أثر الفلسفة الأفلاطونية فى تفكير الشاعر وامتزاجها بالمثالية الرمزية ، وهما تفسير ما يبدو فى نتاجه من نزعة إلى تظليل المادة بالفكر ، ورد الواقع المتكثر إلى الجوهر الواحد ، على نحو ما رد أفلاطون صور الوجود الحسى إلى عالم المثل الكامل ، وتلك نظرة فطن إليها الكاتب الفرنسى « جاك بيرك » حين وجد أن « رندلى » — حبيبة الشاعر التى سمى بها ديوانه — آتية فى وقت واحد من سماء أفلاطون وغوطات دمشق ، وهو يعنى بهذا ما فى نتاجه من جنوح إلى توحيد الواقع بالمثال ، والمادة بالحقيقة المجردة[٦٧] .

(ب) صلاح لبكى والتأثر المذهبى الحر :

ويمثل الشاعر اللبنانى « صلاح لبكى » الشطر الثانى من الاتجاه الرمزى الخالص أو

(٦٥) جميع هذه القصائد من ديوانه « رندلى » وهى فى الصفحات الآتية على التوالى ١٧و٣٩و٦٣ و٦٦و٨٧و٩٣و١٠٩ .

(٦٦) انظر مقالا لايليا الحاوى بعنوان : سعيد عقل ما له وما عليه — الآداب — يونيوسنة ١٩٦١م ص٤٤ .

(٦٧) Préface de Jaques Berque, Anthologie de la littérature Arabe Contemporaine, (1964), P. 22.

شبه الخالص ، والاختلاف بينه وبين « سعيد عقل » ليس اختلافاً بين منزع شعرى وآخر بقدر ما هو تفاوت فى درجة تأثر كل منهما بالمذهب الرمزى ، فبينما راح الأول يلهج بالنظرية الرمزية جاهداً فى استخدام وسائلها الفنية ،حرص الثانى على الاحتفاظ لنفسه بقدر من الحرية مع استلهام روح المذهب وأصوله العامة . ومن ثم كان الفارق بينهما هو الفارق بين الاحتذاء والتأثر الطليق ، وإن اتفق الشاعران بعد ذلك فى جنوحهما المشترك إلى استبطان الواقع واستشفاف الرؤيا الكلية من خلاله وفق ما كان يحاوله الرمزيون .

ولقد سبقنا إلى تسجيل هذه الملاحظة « فؤاد كنعان » فى المقدمة التى صدر بها « لبنان الشاعر » حين قال : لعل أول ما يسترعى انتباهك وأنت تهم بشعر اللبكى أنه لم يحاول قط أن يستن لنفسه نهجاً محدداً فى الشعر ، ولا أن يسوق إليك قمقماً من النظريات يحبسك فيه ويحبس نفسه »(٦٨) . كما أن « صلاحا » نفسه قد اعترف بهذه الحقيقة اعترافاً صريحاً إذ قال : لا أؤمن بالنظريات الشعرية ، وأنا لا أتبع فى النظم خطة معينة ، ولا أخضع لقواعد موضوعة ومحددة والشعر يكون جميلا إذا كان مغموراً بطراوة البداهة »(٦٩) . على أنه إذا لم يكن قد ألزم نفسه بالنظرية الرمزية مذهباً ، فقد ترك لها الحرية فى أن تستلهم فلسفة هذه النظرية وخصائصها الفنية . ولنوضح هذا ينبغى أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم الشعر عنده مقارناً بالمفهوم الرمزى .

١ — المفهوم الشعرى :

والشعر عند « صلاح لبكى » : حكاية عقل يغفو وحاضر يموت على نغم يرف هناك ، حكاية اتساع الحياة فى مواكب من الصور والأخيلة والأحلام والعاطفة . هنالك حالة شعرية ، هى الحالة التى تتعطل معها إلى حد ما القوى المدركة الواعية . . حالة انعتاق النفس من كل المشاغل ، وتكاثف الحياة الروحية إلى أقصى حدود الاستسلام للأحلام ، والتأمل فى الصور التى يبتدعها الخيال »(٧٠) .

---

(٦٨) مقدمة فؤاد كنعان « للبنان الشاعر » ، تأليف صلاح لبكى (بيروت ١٩٥٤م ص ٤) .

(٦٩) صلاح لبكى : المكشوف — السنة الخامسة — العدد ١٨٨ سنة ١٩٣٩م ص ٤ .

(٧٠) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ٣٤ .

أما تقييده للحالة الشعرية بتعطيل القوى المدركة ، فهو قريب من فكرة اللاوعى عند « سعيد عقل » ، كذلك لا يختلف حديثه عن الاستسلام للأحلام عما كان يراه « بودلير » من أن الحلم ليس نقيضاً بسيطاً للواقع ، وإنما هو معادل التجربة فى بصيرة الشاعر ، أو ما كان يراه « رامبو » من وجوب بناء مادة الشعر بناء حيا، كما تتمثل فى الأحلام[٧١] . على أن هناك فارقاً بين دعوة سعيد عقل إلى جعل اللاوعى منبعاً للحالة الشعرية ودعوة « صلاح لبكى » إلى تعطيل القوى المدركة ، لأن تعطيل الإدراك عند أولهما إلغاء كامل للوعى ، بينما هو عند ثانيهما تخدير جزئى لا يصل إلى حد الإلغاء ، وعلى حين يستبعد الأول كل عناصر الوعى من فكرة وعاطفة وصورة يحتفظ الثانى بتلك العناصر على تفاوت فى قيمتها عنده ، فالصورة — فيما يرى — « قوام الشعر ، وهى ليست بحاجة إلى الكلام لكى نتمثلها . الصور إن هى إلا حالات نفسية حقيقية واقعية تطيق الانفراد عن اللفظ إلى حد أن الصعوبة ليست فى عزلها عنه بل فى إيجاد الكلام للتعبير عنها »[٧٢] .

وليس هذا هو الفارق الوحيد بين مفهومى الشعر عند الشاعرين ، لأنهما مثلما اختلفا فى تقدير قيمة الصورة وأثرها فى القصيدة ، اختلفا فى النظر إلى عاطفة الشاعر وإلى أى مدى ينبغى أن تبرز فى نتاجه . ولعلنا لم ننس أن « سعيدا » كان يعتبر العاطفة « صنم النظامين الأفذاذ » وأن شعره كان يستعير من المرمر جماله وبرودته ، أما « صلاح » فقد وقف فى وجه هذا الفقر العاطفى مؤكداً حق الشاعر بل واجبه فى أن يعكس مشاعره من خلال عمله قائلا : « إنى أخشى على الشعر من برودة العاطفة وتجميدها . عندما تضعف العاطفة يفتقر الشعر ، والشاعر الذى ينجح فى إخماد عاطفته يكون قد تخلى عن أبلغ وسائله »[٧٣] .

وربما بدا بعد هذا العرض المقتضب أن « صلاح لبكى » أكثر اعتدالا فى قبول النظرية الرمزية وتكييفها بما يبرز شخصيته الفنية ولا يطمر مشاعره وأشواق روحه ، وأنه كان كذلك أكثر جنوحا إلى الاهتمام بمضمون القصيدة من عواطف وأخيلة ، على حين توفر صاحبه «سعيد عقل» على الصياغة الشعرية ينحتها ويصقلها بغية استنباط

---

(٧١) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, PP. 85, 92.

(٧٢) لبنان الشاعر ص ٣٥ — ٣٦ .

(٧٣) المرجع السابق ص ٣٨ .

كل قيمها الإيحائية – وتلك حقيقة لم يتحرج «صلاح» فى الإفصاح عنها حين قال : إذا كان الشكل يلعب الدور الأهم فى الفنون الشكلية ، فالمضمون هو قوام الفنون الأدبية (٧٤)» .

ذلك مجمل المفهوم الشعرى عند « صلاح ابكى» يقترب فى جوهره من روح المذهب الرمزى . فإلى أى مدى التزم الشاعر بذلك المفهوم خلال الممارسة الشعرية والتطبيق ؟

٢ – تخطى الواقع واستشراف المثال :

إن التجربة الرمزية كما تبدو فى شعر « صلاح لبكى » ليست إلا محاولة الذات للتغلغل فى قلب الحقيقة دون أن يمسها ابتذال الواقع ، واستبطان المحسوس للوصول منه إلى الوحدة الكلية التى ترتد إليها مظاهر الوجود وأعراضه . وهى محاولة تشبه ما كان يطمح إليه « سعيد عقل » مع فارق أن « صلاح لبكى » أمكنه التخلص من بعض رواسب النظرة الشكلية إلى الجمال ، تلك النظرة التى وقفت « بسعيد عقل » – أحياناً – عند تناسب الأضواء والخطوط والألوان فى الواقعة المحسوسة ، وأن تجاربه – تجارب صلاح – كانت تنبض بأنين ذاتى وكآبة مبهمة غامرة جعلت شعره أقرب إلى قلب المتلقى ومشاعره ، بينما انطوت عواطف زميله تحت كثافة الألفاظ وبريقها الأملس .

ويتضح ولع « اللبكى » باستبطان المحسوسات واستشفاف الوحدة الكلية من خلالها لو ألقينا نظرة على قصيدته « ليت »، وفيها يتمنى أن يستوعب الأنغام والألوان والطيوب وشتى مظاهر الطبيعة حتى ينفذ منها إلى الجمال الأزلى :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل
وأملى العين بالألوان من كل أصيـــل
وأشم الطيب حتى أنتهى طيب التلول
يتلقانى ويرمى بى فى حضن خليل
نسم من صدر صنينى ومن رحب سهولى
ليت لى أن أطوى الآجال جيلا بعد جيل
فأرى شتى الجمالات الزواهى فى الأصول

---

(٧٤) المرجع السابق ص ٢٧ .

والأساطـــير متى قامت وغنت فى العقول
وربيع الأرض يفتر عـــن الزهر الطليل
بنـــدى أول فجـــر ذر فى أفق بتول
وأضم الحسن فى صدرى مدى الدهر الطويل[٧٥]

فالشاعر يدرك أن أولى درجات الإحساس بالوجود هى التعاطف معه تعاطفاً حميماً ، ومن ثم لا يقنع بأن تصافح حواسه مظاهر الطبيعة دون أن يستوعبها — كما يقول — ليصل إلى مصدرها الأول ، ثم هو — فوق ذلك — لا يكتفى بأن يعيش فى حدود حاضره الزمنى العارض ، بل يود لو انفلت إلى الماضى — أو قل إلى المثال الخالد — حيث يستشرف الجمال الأصيل ، حين كانت الأساطير تقوم فى العقول مقام الحقائق ، وحين كان الكون ما يزال فى غضارته البكر يستقبل أول فجـــر وليد . هل لنا أن ندعى أن تلك النظرة المتعاطفة مع الطبيعة تستلهم ما كان يراه فرلين من أن الطبيعة معين لا ينضب من الرموز ، وأن إدراكنا لها إنما هو قصة عن التاريخ الصميم لأرواحنا ، إذ إننا لا ندرك الأشياء إلا عن طريق إحساسنا بها ؟[٧٦] .

ونضيف أن نظرة شاعرنا إلى الحب — وهى تجربة تستغرق الكثير من شعره — ليست إلا امتداداً لهذا المستوى التجريدى الذى يبصر من خلاله الأشياء ، فالحب عنده ليس حباً عادياً يؤججه طمع الوصال ويطفئه الحرمان . كما أن الحبيبة ليست امرأة من دم وأعصاب ، بل هى — كما يقول فؤاد كنعان فى مقدمة لبنان الشاعر — « عالم فوقانى نسجه خيال الشاعر من أبهى أحلامه »[٧٧] ، أو هى كما يقول الشاعر ذاته :

أنت طيب من الزهـــر لست من طينـــة البشر
أنت من دفقة الضيـــاء عـــلى موجـــة السحـــر
نغـــم أنت واحـــد مفـــرد النهج والوتر
أنت لون لم ينســـج الظن أحلى ولا أسر[٧٨] .

---

(٧٥) صلاح لبكى : مواعيد (ديوان شعر) منشورات دار المكشوف — بيروت — الطبعة الأولى سنة ١٩٤٣ ص ١٦ — ١٧ .

(٧٦) انظر لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج٢ — ص ٤٦٦ — ٤٦٧ .

(٧٧) انظر مقدمة « لبنان الشاعر » لفؤاد كنعان ص ٩ — ١٠ .

(٧٨) قصيدة : « أنت » من مجموعته الشعرية « مواعيد » ص ٤٥ وانظر كذلك قصيدته « أغنية » — المصدر ذاته ص ٣٩ — ٤٠ .

وإذا كانت الحبيبة هكذا : مزيجاً من الطيوب والأنغام والألوان ، وليست جسداً ينبض فى عروقه الدم البشرى ، فإن فى هذا ما يدعونا إلى بعض الحذر ونحن نتلقى قصائد « اللبكى» العاطفية ، لأن التجربة العاطفية فيها أقرب إلى المغامرات الروحية ، كما أن الحبيبة فيها أقرب إلى أن تكون رمزاً لفكرة مثالية .

٣ ـ التراسل والتداعى فى تشكيل الصورة الشعرية :

يستخدم « صلاح لبكى » فى تشكيل صوره الشعرية ما يستخدمه الرمزيون من وسائل ، فهو يسمع ـ ولو بطريق التمنى ـ النغمة تنبعث من الضوء الندى :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل(٧٩) .

وهو يحس فى الشذا ما يحسه فى اللون الأزرق من ارتياح وسعة وهدوء :

أما حبيبى فهو ذاك الشذا   كأنه طيف الهنا الأزرق(٨٠)

وقد انتهى به المطاف إلى أن يجد فى الطيب ـ مثلما وجد سعيد عقل فى الألوان ـ معنى مثاليا لا يفنى ولا يمحى :

إذا يموت الورد لا يمحى   إلا السنا واللـــون والرونق
ويخلد الطيب ، فإما جرت   ريح الصبامن جانب يعبق(٨١)

* * *

على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند « اللبكى » ليس فقط اعتمادها على تراسل الحواس ـ وإن رأينا طرفا منه فى النماذج السابقة ـ بل اتكاؤها بصفة خاصة على المزاوجة بين عالمى : الحس والمعنى وإضفاء صفات أحدهما على الآخر حتى ليبدو شعره منتقباً بظلال شفافة يتجاور خلفها الواقع والوهم ، والمادة والمثال ، فيما يشبه الرؤيا أو الكشف الفنى ـ يقول من قصيدته « رسالة » :

يا هاجرى ، أين الزمان العتيق   وموعد حلو وعهد رفيق ؟
أيـــام روّينا الليـــالى منى   والضوء فى أقصى الفضاء السحيق
تعبث بالصبـــح مواعيـــدنا   فالصبح فيما نتمنى . . غريـــق

---

(٧٩) المصدر السابق ص ١٦ .
(٨٠) المصدر السابق ص ٣٢ .
(٨١) المصدر السابق ص ٣١ .

أيام ينهلّ على رغبة منا فضاء بالضياء الدفيق
أو يختفى حرمة أعراسنا خلف حجاب من غمام رقيق
أمات ذاك الحب ، مات الذى سلسل نفسى فجر شعر طليق(٨٢)

ولعله يبدو واضحاً أن الشاعر — منذ البداية — يقيم نوعاً من التعادل غير المقصود بين المدركات الحسية والمعانى الوجدانية ، فظلام الليل يرتوى بالمنى ، والصبح بدوره غريق فيها ، أما الحب — وهو معنى وجدانى — فقد أصبحت له القدرة على أن يفجر النفس بالشعر كما يتفجر النبع بسلسال الماء . وكأن كل حالة من حالات النفس تجد من مشاهد الطبيعة ما يرمز لها ويتجاوب معها تجاوباً هو أقرب إلى الحلول الشعرى أو التصوف الفنى .

ولقد تبدو الصورة عند الشاعر حسية الملامح باعتمادها على التداعى البصرى ، الذى تنطلق خلاله الصور دون علاقة منطقية واضحة ، ومع ذلك لا يستطيع الباحث — حتى فى هذه الحالة — أن يمر بمثل هاتيك الصور دون أن يلمح وراءها واقعاً نفسياً حياً ، وهو ما يمكن أن نلاحظه بوضوح فى قصيدته «سكرى» ويرمز بها إلى «الشاعر» أو « العمل الشعرى » :

تمرّ بى أخيلة هائمة وصور
دائرة فى خاطرى وخاطرى منتثر
فمن هنا ومن هنا هياكل تنتشر
ومقل مطفأة يغيم فيها الحور
ومقل مقفرة شاخصة لا تبصر
تهزأ منها شفتى وأدمعى تغتفر(٨٣)

فصور تلك القطعة تنساب فى شبه تلقائية تذكرنا بتلقائية « رامبو » حين كان يستبطن ذاته عن طريق الرؤى البصرية التى تنطلق من الذاكرة انطلاقاً حراً(٨٤) ، فالهياكل المنتشرة والمقل المطفأة والأعين المقفرة الشاخصة تبدو فى تتابعها كالمبصرات الخاطفة يلمحها الراكب من نافذة قطار ، ومع ذلك ليست هذه الصور حسية محضة لأنها صور لا يراها الشاعر فعلا بل تنبثق من رؤاه المختزنة فى الذاكرة ، تلك الرؤى التى تنشط حين تتعطل

---

(٨٢) مواعيد ص ٦٨ — ٦٩ .
(٨٣) السابق ص ١٩ .
(٨٤) انظر فى ذلك : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 90.

القوى المدركة فتطفو على سطحها صور كانت حبيسة اللاوعى أو العقل الباطن ، ومن ثم يمكن القول بأن صور التداعى فى شعر « صلاح لبكى » ليست حسية إلا بمظهرها ، وأنها فى النظرة الفاحصة أقرب إلى أن تكون « حالات نفسية حقيقية »[٨٥] على حد تعبير الشاعر نفسه . .

بقى أن نشير فى شعر « اللبكى » إلى ظاهرة ربما بدت – للوهلة الأولى – غريبة عن الشعر الرمزى ، تلك هى الوضوح النسبى الذى يطبع قصائده ، وبخاصة إذا قورنت من هذه الناحية بقصائد سعيد عقل ، بيد أن هذه الظاهرة نتيجة طبيعية لعدم اتكاء الشاعر على تصفية الشكل الشعرى كما فعل صاحبه ، فهو لم ينحن على الصياغة نحتاً وصقلا وإيجازاً وحذفاً ومعاودة ، بحيث يبلغ الأسلوب عنده من الكثافة مبلغه عند «سعيد عقل» . وهو كذلك لم يكتف – كما اكتفى عقل – بحصر الجوهر الشعرى فى موسيقى القصيدة بحجة أن الصور والأفكار والعواطف عناصر نثرية واعية ، بل كان يؤمن بقدر من التكافؤ – أو قل التفاعل – بين الشكل الشعرى ومضمونه ، بحيث لا تنطوى المشاعر والأفكار تحت بريق الألفاظ والزخرف الموسيقى . فليس العنصر الشعرى فى بيت من الشعر وكأنما هو فى إناء أنيق يكتسب منه أناقته . وما الكلمات التى يجمعها الشاعر بمنتهى العناية إلا رموز يضعها تحت أعيننا ليحرك فينا عن طريق الإثارة النفسية بعض التمثلات representation ، ويستحيل إقصاء العاطفة عن الشعر، فهى عنصر من عناصره الجوهرية[٨٦] .

وهذا الوضوح النسبى – أو التظليل الشعرى – الذى يسم قصائد « اللبكى » والذى يقع فى نقطة بين الوضوح الكامل والغموض المعتم لا يطعن فى انتماء الشاعر إلى الأصول الرمزية العامة ، ولا ينفى تأثره بها ، فليس حتما أن يكون مسار المذهب فى شعرنا المعاصر مطابقاً تماماً لمساره فى الآداب الأوروبية ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه فى مطالع هذا الفصل حين تحدثنا عن المفارقة بين النظرية والتأويل ، كما أن الشعر الرمزى ذاته لم يكن على درجة واحدة من حيث الوضوح والإبهام حتى يمكن استخلاص مقياس ثابت فى هذا الصدد يكون الخروج عليه خروجاً على مبادئ الرمز . وقد كان « فرلين » رمزيًّا ولكن شعره لم يكن من الغموض بمكان شعر « مالارميه » أو « رامبو » ، وكانت صوره الشعرية ظليلة تختلط فيها الحالة المزاجية بالحلم والواقع والشعور وانطباعات الحساسية بغية تمثيل أخص

---

(٨٥) لبنان الشاعر ص ٣٥ .

(٨٦) انظر المرجع السابق ص ٣٦ – ٣٩ .

العواطف . ومع هذا فإن مجرد الإشارة إلى أن هذه الصور « ظليلة » يعنى أنها لم تبلغ درجة الوضوح التام[٨٧] ، ويمكن من هذه الناحية مقارنة شاعرنا به ، فشعر « اللبكى » شعر الألوان الهاربة أكثر مما هو شعر الألوان البراقة ، وهو إن لم يصل إلى حد الإبهام فلم يهبط إلى مستوى التقرير النثرى . ولعل تلك إحدى حسناته ، ولعلها كذلك أساس كاف لتكون صلته بالرمزية كما صورناها فى صدر حديثنا — « صلة التأثر المذهبى الحر » .

(٢)

الرمزية الميتافيزيقية [٨٨]

أو

رمزية ما وراء الواقع

كتب بشر فارس عقب ظهور مسرحيته الرمزية « مفرق الطريق » (سنة ١٩٣٨م) يقول : إن ذلك الأسلوب — ويقصد الأسلوب الرمزى — إنما هو أسلوب انساق له قلمى . ورفت إليه نفسى بعد التحصيل والروية والاجتهاد وإن كان متأثراً بالرمزية الأولى ، ولا سيما بالمذهب الذى خلفته »[٨٩] . ومفهوم ذلك أن فى الاتجاه الرمزى عند « بشر فارس » — وهو مادعوناه بالرمزية الميتافيزيقية — جهداً ذاتيًّا خاصاً ، وأنه إن تأثر بالمذهب تأثراً مباشراً فلقد أضفى عليه من روح الشرق وفلسفته مسحة صوفية رقيقة تذكرنا بالشاعر الرمزى الألمانى « رينر ماريا ريلكه » الذى اتخذ من شعره وسيلة إلى النشوة الصوفية[٩٠] ، وإن لم

---

(٨٧) انظر لازدواج المبهم بالمحدد عند فرلين :

J. Stewart; Poetry in France and Enlgand, P. 144 - 146.

(٨٨) العنصر الميتافيزيقى أو النفاذ من الواقع إلى ما وراءه أهم ما يميز محاولة بشر فارس فى الرمزية ومن ثم كان طبيعياً أن ندعوها بالرمزية الميتافيزيقية وهى صفة أطلقها باورا على ما فى النظرية الرمزية من عناصر غيبية — انظر : The Heritage of Symbolism, P. 12.

(٨٩) بشر فارس « فى المذهب الرمزى » — الرسالة — العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨م — ص ٧١٢ .

(٩٠) انظر بخصوص ريلكه : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 96.

ثم انظر كذلك مقال بشر فارس السابق الذكر ، وفيه يصف ادجار جلاد «رمزية بشر» بأنها «بين التأثرية والتعبيرية وأنها تتميز بالبصيرة الشرقية » ص ٧١٣ .

يكن للأول ما للثانى من قدرة على الرؤيا الكونية الرحيبة .

والحق أن رمزية « بشر فارس » ترجع إلى نزعته التجريدية ، ومحاولته الميتافيزيقية لاستبطان المحسوس ورد العالم المتكثر إلى الذات ، أكثر مما ترجع إلى حرصه على استنباط القيم الموسيقية والصوتية فى لغة الشعر كما كان يفعل آباء الرمزية ، أى أن رمزيته نظرة فلسفية إلى النفس والكون قبل أن تكون نظرية فنية فى الأداء الشعرى .

ومما يؤكد هذه الحقيقة أن محور الصراع فى مسرحياته أو جوهر التجربة فى شعره يكاد يتركز حول معان تجريدية محضة كالعقل والشعور والجسم والروح والمادة والمثال، وبعبارة واحدة: حول المفارقة بين حياتنا المنطقية الواضحة وحياتنا الباطنية المبهمة . وذلك ما يشير إليه المؤلف فى مقدمته للمسرحية الآنفة الذكر — وهى مقدمة هامة لفهم اتجاهه الرمزى — إذ يقول : ليست الرمزية ههنا موقوفة على الرمز بشىء إلى شىء آخر ،ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وإبراز المضمر ، وتدوين اللوامع والبواده بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه ، المختلق اختلاقاً بكد أذهاننا ، طلبا للعالم الحقيقى الذى نضطرب فيه رضينا أو لم نرض : تدهشنا ظواهره وتروعنا بواطنه ، وتعجزنا مبادئه — عالم الوجدان المشرق والنشاط الكامن والجماد المتأهب للتحرك ، إلى ما يجرى بينها من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة فى منعطفات الروح ومثانى المادة ، يشترك فى كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصرف والتخيل المنسرح »(٩١) .

وإذن للعالم الحقيقى فى نظر بشر فارس طريقان يتفقان حسب الغاية : تخطى المحسوس ، والانعطاف تجاه حياتنا الباطنية بكل ما فيها من مجاهل وأعماق ، أو قل إنهما جناحان لعملية واحدة ، لأن تخطى المحسوس يتم فى الآونة التى تنطوى فيها الذات باحثة فى خفايا الروح وزوايا النفس عن ذلك العالم الحقيقى . وتلك نظرة مثالية تحتذى ما كان يحاوله الرمزيون من نقل الإحساس بالعالم الخارجى منعكساً على صفحة الذات الشاعرة .

ولأن هذه الحالات الذاتية مبهمة بقدر ما هى سريعة الانطفاء ، فإن على الشاعر أن يحاول امتلاكها بوسائل مماثلة : باللمع الشعرية الموحية وليس بالبسط والتوضيح . لأن « مثل هذا الشىء — على حد تعبيره — لا يفصل ولا يعلل . ولكنه يعرض خطفا »(٩٢) . أى

---

(٩١) بشر فارس : مقدمة مسرحية « مفرق الطريق » ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨ م ص ٥ — ٦ .

(٩٢) السابق ص ٦ .

أن غموض التعبير فى تلك الحالة راجع إلى غموض موضوعه ، بالإضافة إلى أن فى الإبهام ذاته لذة الاكتشاف التدريجى لا يعطيك محصوله دفعة واحدة ؛ ولا يبوح إلا بعد طول أناة : « كل شيء لاحق بعالم الفكر طال عهد نشأته واستوائه ، لا ينقاد للذهن دفعة واحدة ، بل على الذهن أن يتأنى له يستشفه وفى ذلك من اللذة ما فيه »[٩٣] . ونضيف من جانبنا أن « بشر فارس » ليس له من هذه الفكرة إلا رداؤها الخارجى ، وأنها تكاد تكون ترجمة لقول ما لارميه « تعيينك للشيء هو حذف ثلاثة أرباع لذته . لأن اللذة الحقيقة تكمن فى الاستكشاف التدريجى »[٩٤] .

وإذا كانت الرمزية — فيما يرى بشر فارس — أن يبدأ الشاعر من المحسوس ليرتد إلى الذات فيعبر عن أعماقها الداجية المتغيرة تعبيراً يماثلها إيماء وإبهاما فماذا يكون الرمز الأدبى ؟ هل هو نوع من التشبيه أو الكناية ؟ إن المجاز بأنواعه يرتكز على الفكر الذى يلتقط أوجه الشبه بين المحسوسات ، ومن ثم يقصر عن آفاق الرمز التجريدية ، « وبعيد أن يكون الرمز لوناً من التشبيه أو الكناية إلى غير ذلك من ضروب المجاز ، للذهن فى وضعها ثم قبولها الحظ الأعلى . بل هو — أى الرمز — صورة ، أو قل سرب صور جزئية ينتزعها المنشىء من المبذول كما تنتزع الأشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام موفور الحواس مشغول المخيلة ، محدث القلب ، يعد الملموس منبثق الانطلاق إلى عالم أمثل »[٩٥] .

ومن هذا يتبين أن الرمز الأدبى — كما يرى بشر فارس موافقاً بذلك المفهوم المذهبى الدقيق — أسلوب صورى يرتكز فيه الشاعر على الواقع لينطلق منه بعد ذلك إلى ما فوق الواقع ، ولذا ليست وظيفة الرمز أن ينقل إليك أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة ولكن وظيفته أن يوقع فى نفسك ما وقع فى نفس الشاعر من إحساسات « حتى أن الأشكال ربما تبدو ناقصة أو مختلقة أو ماثلة تتردد عند حدود المعقول لمن لم يكن موطأ الفهم لها مرهف البصيرة »[٩٦] .

ولقد حاول « بشر فارس » تطبيق هذه المقدمات الرمزية على نتاجه . فجاء شعره — فى جملته — محاولة دائبة لتخطى المنظور الكثيف إلى ما وراءه من معان تجريدية دقيقة .

---

(٩٣) السابق ص ١٠ .

(٩٤) نقلا عن خليل هنداوى : مذهب السمبوليسم أو الشعر الرمزى — الرسالة — العدد ٣٣ سنة ١٩٣٤ م — ص ٣١٨ .

(٩٥) مقدمة مفرق الطريق ص ٦ .

(٩٦) السابق ص ٧ .

وهو من الشعراء القلائل الذين تتميز معظم قصائدهم — على تباعد تواريخها — بوحدة التجربة الكلية التي تربط بينها . وما قصائده : « حرقة » (١٩٤٢م) و« إلى زائرة » (١٩٤٤) و « وحى » (١٩٤٦) و « إلى فتاة » (١٩٤٧) م إلا سلسلة من الوثبات ذات الإشراق الصوفي يسجل فيها الشاعر أطوار رحلته عبر عالم غيبي غامض نرى طرفاً منه فى قصيدته « حرقة » حيث يقول :

سئم التوّق ضجة الحس فاستشرف الأفــق
بادرته الشــموس باغية الشــوق تعتنــق
ألهبتــه الضــحى فأودى به الفوت فى الشفق
الغــوايات وُلّد أنفاس عذراء تحــترق[97]

فكأن ذلك العالم الغيبي عالم مرصود يقترب منه الشاعر فيحترق برجوم شموسه اللاهبة ، لأنه عالم روحانى محض لا يستطيع هو بكثافته الجسدية أن يتحمل كل لطفه فيخر صريعاً على أرض الحس ، وكأنه عذراء برح بها الحنين فاستسلمت إلى شرك الغواية .

غير أن هذا العالم المثالى إذا لم يكن ممكنا أن يتملكه الشاعر تملكاً تاماً فإن بوسعه — على الأقل — أن يلمح وميضه العابر ، وأن يوحى بهذا الوميض عن طريق العمل الشعرى — ذلك ما نستشفه من قصيدته « وحى » حيث يقول :

رب فجــر تسوّر الوهم فيــه إلى الفضــا
فخــلا عارف بفيض من اللطف متنــضى
لتقيف الغيب من رهافــة ما خف مُومِضــا

حتى إذا انحسر فجر المشاهدة أو « الكشف » بلغة المتصوفة ، وأفاق الشاعر من نشوة الوصول ، أخذ يذيب خواطره المثالية فى شعر له ما لهذه الخواطر من شفافية ونقاء :

فصحــا صاحب الرقى خاشع الجفن مُرمَضــا
ذوّب الومض فى إناء من الشعــر أبيضا[98]

هكذا يتردد الشاعر بين شوق إلى الانفلات من قيود المحسوس، واخفاق فى امتلاك

(٩٧) قصيدة « حرقة » — الأديب — تشرين الأول سنة ١٩٤٢ الجزء العاشر من السنة الأولى ص ١٨ .
(٩٨) مجلة الكاتب المصرى — مايو سنة ١٩٤٦م (مجلد ٢ العدد ٢٨ ص ٦٠) .

العالم المثالى المنشود إلا ومضا أو إيماء . وفى هذه الحيرة العاصفة بين الواقع والمثال تتحول أنغامه إلى ضراعات يبتهل بها إلى عالم الروح أن يفصح عن نفسه ، أو «يجود بالشروح» كما يقول :

بصرينى يا « وضــــوح » ثروة القطــب الخطــــير
أنـــا فى وهــج الفتــوح يقــظ لــــكن حســـير
خفّ بى كشــف طمــوح وكبا فهــم كســـير[٩٩]

فالشاعر يرمز بتلك الفتاة التى أطلق عليها «وضوح» إلى الروح المتشوفة إلى عالم المجردات المحضة ، وهو يضرع إليها أن تكشف له عن خبايا ذلك العالم — أو ذلك القطب الخطير — بكل خصوبته وعمقه وغناه ، لأنه عالم يعجز عن اكتناهه الإدراك العقلى فيقع حسيراً كسيراً .

والحق أن الرؤيا الكلية التى تطلع إليها « بشر فارس » تجربة لا ينقصها الطموح ، غير أن أدواته الفنية — من لغة وموسيقى — لم تكن فى مستوى طموحه ، ومن ثم كان جفاف بعض شعره وضحالة إيحائه واعتساف ألفاظه وتراكيبه[١٠٠] . ومن ذلك قوله فى قصيدته « وحى » :

حسب السر أن كاشفــه كفّ مبغضـــا
فالتوى مولعا هلـــوعا ، وسرعانْ ما قضى
عف عن نفضه النسيم ، وغنى وخفّضـــــا
هفّه ندبة الصبابات حُمّت على رضـــا[١٠١]

فهو يريد أن يصور كيف يحاور أفكاره المثالية — أو السر — حتى يقبس منها الومضة الخاطفة ، ثم كيف تتبدد هذه الومضة مسرعة لأن من طبيعتها ألا تطول ، وكيف يعقد الشاعر بينه وبينها صلة حميمة فيها من الصبابة ما فى صلة المحب بالمحبوب ، وفيها كذلك من اللذة قدر ما فيها من الألم . غير أن الألفاظ التى يستخدمها للإيحاء بهذه الفكرة جافة جامدة ، وبعضها لم يأت إلا لتكملة البيت كقوله « مبغضا » فى نهاية البيت الأول ،

---

(٩٩) قصيدة « إلى فتاة » — الكاتب المصرى — مارس سنة ١٩٤٧م (مجلد ٥ العدد ٢١٨ ص ٢٤٧) .

(١٠٠) سبق أن لاحظ قريباً من هذه الملاحظة — انطون كرم فى كتابه «الرمزية» ص ١٢٨ ، ١٣٠ .

(١٠١) الكاتب المصرى — مايو سنة ١٩٤٦م — ص ٦٠١ .

كما أن بعضها الآخر نثرى لا روح فيه كقوله « وسرعان ما قضى » فى نهاية البيت الثانى ، على حين يبدو التكلف فى ألفاظ وتراكيب البيت الأخير . والأبيات جملة تفتقر إلى الإشعاع والمواءمة الصوتية والسياقية ، كما يعوزها بخاصة النبض الموسيقى الموحى، الذى كان أبرز خصائص الأداء الرمزى .

حقيقة قد استطاع « بشر فارس » أن يغنى معجم الشعر الرمزى بما وهبه من ألفاظ وتعابير استمدها أساسا من تراثنا الصوفى « كالسكر » و« الوجد » و« القطب » و « الفتوح » و« الكشف » و « العرفان » و « الفيض » و « السر» و « اللطف » . وحقيقة كذلك أنه حرص على تجديد العلاقات الوصفية والإضافية فى لغة الشعر ، فقرأنا فى قصائده أمثال هذه التعابير : « الشأن الطريح » ، « الشموس الباغية » ، « الوسواس الرزين » ، « السر الهلوع » ، « الحج الأبلج » ، « ضجة الحس » ، « شجا الرفق » ، « قلسانية الجزع » — وغير ذلك مما يغنى فيه التمثيل ولا يفيد الحصر . ولكنه برغم هذا لم يوهب الحساسية الكافية بالصياغة الشعرية لغة وصوراً وإيقاعاً ، ولئن كان الغموض والرهق اللفظى فى النموذج السابق قد ستر بعض ما فيه من قصور فإنه لم يستطع أن يحجب ما فى هذه الأبيات من تكلف ونثرية معاً :

عـــاد من قطب الظنون من ســـنا أوج عفيـــف
مثـــل زهـــو فى الغصون لم يروضـــــه الخـــريـــف
بصـــريني « يا وضـــوح » — ثروة القطـــب الخطـــير.[١٠٢]

فالتمحل واضح فى وصف الأوج بالعفة ، بالإضافة إلى ما فى وصف القطب « بالخطورة » من تلقائية دارجة لا جهد فيها .

الصورة الرمزية فى شعر بشر فارس : المفارقة . المماثلة . التشخيص :

أشرنا سابقاً إلى أن الفارق بين الصورة والرمز إنما هو فارق فى درجة كل منهما من التجريد وليس فارقاً نوعيًّا، وأن الصورة تكون رمزية بقدر ما فيها من الرؤيا الذاتية التى لا تقف عند حدود التشابه الحسى بين الأشياء، بل تتجاوزه إلى لمح الإيقاعات الخفية التى تربط بين حالات النفس ومشاهد الوجود ، حتى لتغدو الصورة كما يقول «ازرا باوند» « مظهراً لمركب

(١٠٢) من قصيدة « إلى فتاة » — الكاتب المصرى — مارس سنة ١٩٤٧م — ص ٢٤٧ .

عاطفى وعقلى فى لحظة من الزمن »[١٠٣] .

وقد فطن بشر فارس إلى ما يقرب من هذه الحقيقة ، فلم يلجأ فى تشكيل صوره الشعرية إلى التقاط العلاقات الحسية بين الأشياء ، بل ركز اهتمامه فى اكتشاف صلاتها النفسية ، وفى تلك الحالة قد يتولد النقيض من النقيض من حيث إن المعول حينئذ ليس على وجه الشبه الظاهرى بل على الوقع النفسى ، فنبرات العصفور شجية حنون ، ولكن العصفور إذا تغنى فوق الأطلال الخربة لم يبق من عذوبة تغريده إلا كما يبقى من الأهازيج حين تصافح أذن المكلوم . والزهور عطرة مسكرة ، ولكن رائحتها الفواحة إذا تنسمها مجروح الفؤاد أصبحت زفرات محمومة تشبه نذير المقدور بالنسبة للسادر المغرور — ذلك ما يقوله الشاعر فى قصيدته « أشباه وأضداد »[١٠٤] .

نـــبرات العصـــفور	عنــد أطــلال الــدور
مثــل أهــزاج الحــور	فى سمــاع المصــدور
وازفـــير المصــدور	بين زهــر مخمــور
كنــذير المقـــدور	فــوق جمــع مغــرور

فمن الواضح فى تلك الأبيات أن الشاعر يبنى صوره على المفارقة بين أشياء لا تضاد بينها بحسب الظاهر كنبرات العصفور ، وأطلال الدور ، ثم على المماثلة بين أشياء لا تماثل بينها حسب الظاهر كزفير المصدور ونذير المقدور ، وفى كليهما كانت نفسية الشاعر هى المقياس .

ونضيف إلى ذلك أن الشاعر لم يكتف فى تكوين صوره بما أسميناه بالمفارقة والمماثلة النفسيتين بين بعض المحسوسات وبعضها ، بل حاول إقامة مثل تلك العلاقات بين عالمى المجردات والماديات ، وذلك عن طريق بعث الحياة فى المعانى وتشخيصها بإلباسها صوراً ليس لها من عالم الحس إلا شكله ، وإن كان محتواها نفسياً محضاً ، وفى تلك الحالة قد تتعقد الصورة وتتسع حتى لتغدو رمزاً أو أشبه بالرمز ، وهو ما نلمسه فى قصيدته « السم »[١٠٥] حيث يقول :

---

(١٠٣) انظر : Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 192.

(١٠٤) الأديب — يناير سنة ١٩٥٢ م — الجزء الأول — السنة الحادية عشرة — ص ٨ .

(١٠٥) المقتطف يناير سنة ١٣٩٥م — المجلد ٨٦ ص ٢٣ .

جرح بغى حتى تملل وسال ينكر الملل
لاطفته ، وكلما أتيت آسوه ثقل
لما عصا علىّ ، فارفضّت أساليب الحيل
شددتُه من فرط يأسى بضمادة الأمل
ثم طويت أمره حتّى حسبته اندمل

ولكن رياح الذكرى ما تلبث أن تهب على هذا الجرح المتمرد فتذكى ناره من جديد :

هوتْ على جرحى فذابت فوقه على مهل
فانتفض الجرح ، وجاش فى مَطاويه النغَل

فالشاعر يعانى حالة من الوجد العنيف الثائر يجسدها فى صورة جرح طال عليه الأمر دون أن تنجع فى شفائه ملاطفة أو مواساة ، حتّى إذا ما علله الشاعر بالأمل نكأته الذكرى فتقيح وانتكس . وإذن ليس الجرح هنا جرحاً واقعيًّا وإنما هو تجسيم رمزىّ لحالة وجدانية ، وهو جرح فى طوايا الروح وليس فى أغلفة الجسد . وقد حرص الشاعر منذ أول بيت على أن ينبهنا إلى هذه الحقيقة ، فعدم الملل والتذرع بالأمل وهبوب الذكريات ، كلها صفات لا يتسم بها جرح حقيقىّ ، وإنما هى أطوار نفسية تتعاقب على ذلك الجرح الوجدانى الذى يرمز إليه الشاعر .

ولئن كان «بشر فارس» قد وفق أحياناً فى استخدام ظاهرتّى التجسيد ، والتشخيص ، لتصوير حالات تجريدية تستعصى على التعبير المباشر ، فإنه كان يتعسف فيهما أحياناً دون ضرورة فنية . ولنتذكر مرة أخرى ما نلح فى ترديده من أن التجاء الرمزيين إلى التعبير غير المباشر لم يكن رغبة فى اللعب بالألفاظ ، بل كان وسيلة إلى الإيحاء بما يعجز عنه التعبير المباشر[١٠٦] ، غير أن بعض شعرائنا لم يدرك هذه الحقيقة ، فكلفوا أنفسهم وقراءهم شططا ، ولم يسلم شعرهم من افتعال شكلى لا يشف عن أبعاد نفسية أو كونية . ومن ذلك قول بشر فارس فى النموذج السابق أنه شد « جرحه » بضمادة الأمل ، فإضافة « الضمادة » هنا إلى الأمل تزيُّد لفظى لم يلجأ إليه الشاعر إلا بغية المطابقة الشكلية بين « الشد » و « الجرح » و « الضماد » — وقريب من هذا قوله :

---

(١٠٦) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 10.

امض عن شأنى الطريح على مسلك زلق[١٠٧]

فتشخيصه « للشأن » — وهو معنى مجرد — فى صورة انسان ملقى فى طريق زلق ، تشخيص لا يخلو من تكلف ، ولا يزيد محصوله عما لو قال «إن حظى عاثر» ، مع فارق أن الجملة الأخيرة تؤدى معنى البيت فى أبسط العبارات وأوجزها .

الرمز النموذجى :

يلاحظ الباحث فى شعر بشر فارس جنوحه الغالب إلى « الرمز» المكون من صور مركبة ، وعدم اقتصاره على الصورة الجزئية المعتمدة على تراسل الحواس أو تبادل المدركات ، وهو فى هذه الناحية يختلف عن كل من « سعيل عقل » و « صلاح » لبكى » فى اكتفائهما أحياناً برمزية الصورة عن رمزية القصيدة .

وثمة رمز يكثر تردده على قلم الشاعر ، عنينا بذلك : صورة الخريف حين يعترى مظاهر الطبيعة فيحيلها إلى معالم شاحبة ، ويستبد بالنباتات والأشجار فيئول بها إلى أشباح جرداء ، ويذرو أوراقها المصفرة فى مهب الرياح فلا يبقى منها على شيء . وتلك صورة نبصرها فى أكثر من قصيدة لبشر فارس ، فهى فى قصيدة « الذكرى » (سنة ١٩٣٤) ، وفى قصيدة « الخريف فى برلين » (سنة ١٩٣٦م) ، وفى قصيدة « إلى عواد » (سنة ١٩٤٥م)[١٠٨] ، مما يدل على ثباتها فى وجدان الشاعر رغم تقدم الزمن . ولعلها قد وافقت هوى فى نفسه لما فيها من قدرة على الإيحاء بما كان يحسه من شيخوخة مشاعره وعجزه عن التحليق إلى حيث عالمه الروحى المنشود ، فليس الخريف إذن إلا قالباً رمزياً لأحاسيس الشاعر ، وهو خريف عاطفى وليس مجرد ثوب ترتديه الطبيعة فى فصل من فصول السنة ، ذلك ما نحسه فى قصيدته « الخريف فى برلين »[١٠٩] ، وهى مكونة من مقطوعتين يقول الشاعر فى أولاهما :

صفرة عضت رُواء الورق

صفرة الويل وطول الفـَـرَق

---

(١٠٧) قصيدة « حرقة » — الأديب — تشرين الأول سنة ١٩٤٢ ص ١٨ .

(١٠٨) نشرت هذه القصائد على التوالى فى : المقتطف يناير سنة ١٩٣٤م ، المقتطف أكتوبر سنة ١٩٣٦م ، الأديب مايو سنة ١٩٤٥م .

(١٠٩) المقتطف أكتوبر سنة ١٩٣٦م ص ٢٧٢ .

من دعابات الخريف الأخرق
ورق ضنّ بظل الرونق
هزلته مُضنيات القلق
بعد ريعان اخضرار عبق
يا صفرة الورق . فى الخريف

فنحن نحدس منذ البداية بأن الشاعر لا يحدثنا عن خريف حقيقى ، لأن الويل وطول الفرق والقلق — وهى صفات خلعها الشاعر على الورق — إنما هى صفات انسانية يختص بها الوجدان والشعور مما يصرفنا على التو إلى المعنى الايحائى الذى يشف عنه الرمز ، فما الورق إلا قلب الشاعر الحزين أو عواطفه الهرمة ، وما الخريف إلا ذلك العجز الذى يشعر به كلما استشرف عالم المجردات المحض . ومما يرشح حدسنا هذا قول الشاعر فى المقطوعة التالية مباشرة :

طلب القلب هواة النزق
غصبوه الدفء حتى الرمق

فالقلب هو الذى جذبته نوازع الغواية فانحرف عن الطريق ، وسلبته دفء الوصول حتى وقع فى براثن خريف لا يرحم .

ونكاد نجزم بأن الشاعر قد تأثر فى هذه القصيد وأمثالها بالشعراء الرمزيين الذين غدت الطبيعة على أعلامهم صورة متحركة ورمزاً خفيفاً متموجاً يعبر عن القوانين الخالدة . ونخص منهم الشاعر الفرنسى « بول فرلين »[110] ، فله قصيدة يتغنى فيها بالخريف ، ويتصور نفسه فيها وريقة ذابلة تحملها الرياح — التى يرمز بها الشاعر إلى الذكريات — فتذروها فى مهب العواصف . والتشابه بين القصيدتين واضح سواء فى الهيكل العام للرمز ، أو بعض صوره الجزئية[111] .

تلك خلاصة الاتجاه الميتافيزيقى فى الرمزية العربية المعاصرة ، يتضح منها حرص « بشر فارس » على فلسفة المذهب وأصوله العامة ممتزجة بنبض شبه صوفى ورغبة روحية

---

(١١٠) انظر : لانسون : تاريخ الادب الفرنسى جـ ٢ (ترجمة د . محمود قاسم) ص ٤٦٦ .

(١١١) انظر ترجمة لقصيدة فرلين بقلم « على محمود طه » فى : سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة ص ١٧٣ .

دائبة فى تجاوز الواقع المحسوس إلى ما وراءه ، ولعل هذه الناحية فى شعره هى التى حددت النزوع الميتافيزيقى باعتباره التسمية المثلى لهذا الاتجاه الرمزى . على أنه — كما أشرنا سابقا — لم يكن موفقاً تماماً من حيث اكتمال الصياغة الفنية التى تشف عن هذا المحتوى التجريدى ، فجاء بعض شعره نثريا لا جهد فيه ، بينما انطمر بعضه الآخر تحت زخرف أنيق يصل إلى حد التكلف . فلئن نجح — كما يقرر انطون كرم — فى « مجاراة الرمزيين من الناحية التجريدية ، وحقق قسما من خصائص هذا الشعر فنمى إليه ، فإنه عجز عن بلوغ ما بلغوا إليه لعدم وقوفه على فن الأداء »(١١٢) .

(٣)

رمزية التعبير

ونعنى بها الاستفادة من وسائل الرمزية فى التعبير والصياغة الجزئية دون التأثر بأصولها المذهبية أو فلسفتها العامة . وللباحث أن يستشعر بعض الحرج فى دراسة هذا الاتجاه التعبيرى ضمن التيارات الرمزية المعاصرة، لأننا نعلم أن الرمزية لا تتحقق بالعلاقات الجزئية بين الكلمات ، وأن الصورة تستمد معناها الرمزى من الأسلوب كله(١١٣) . هذا فضلا عن أن المذهب بحدوده التى قررناها كان انعكاساً لنظرية فى الوجود والفن ، ولم يكن نمطاً تعبيرياً مجرداً . غير أن هذا التحرج لا مكان له إذا تذكرنا أن أياً من اتجاهات الرمزية فى شعرنا المعاصر لم يصل إلى مرحلة المذهبية الكاملة، وإن حاولها بعضهم ، ثم إذا تذكرنا أن من سنعرض لهم تحت ما أسميناه « برمزية التعبير » قد تأثروا قليلاً أو كثيراً بما قرأوه من نماذج رمزية ، وبعضهم ممن عرف فى الحقل الأدبى بأنه رمزى المنزع « كحسن كامل الصيرفى »(١١٤) .

(١١٢) انطون كرم : « الرمزية » ص ١٢٨ .

(١١٣) انظر : عدنان الذهبى : سيكلوجية الرمزية — مجلة علم النفس (المجلد ٤ العدد ٣ ص ٣٦٥) . وكذلك : ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ٢ ص ٩٧ .

(١١٤) على سبيل المثال يقول أحمد زكى أبو شادى فى تصدير الألحان الضائعة للصيرفى: الصيرفى شاعر مبدع ، بعيد الخيال ، ربما نطيق النزعة غالباً ، رمزى أحياناً — ص ٦ .

والحق أن « أبا القاسم الشابى » لم يكن يعبر عن رأى فردى ، بل كان يعبر عن فكرة شبه عامة لدى المجددين من شعراء أبولو – وهم الذين جنحوا إلى رمزية التعبير – حين فسر الرمزية بأنها : نزعة لا تريد من الشاعر إلا أن يتحدث للناس من وراء السحاب أو ملفوفاً فى مثل الضباب ، ولا تتطلب منه إلا كلاماً مبهماً لذيذاً شبيهاً بالموسيقى فى لغتها الغامضة التى كلما أصغى لها السامع حركت فى نفسه ضروباً من الحس والتصور والخيال غير ما حركت من قبل ، وعبرت له فى كل لحظة تعبيراً جديداً لا تنتهى ألوان المتعة والطرافة فيه »[(١١٥)] ، وذلك فهم غائم للنظرية الرمزية يقف منها عند حد التعبير اللفظى أو « الكلام المبهم اللذيذ » حسب تعبيرات الشابى ، وهو فهم إن لم يصرح زملاؤه بمثله ، فإن شعرهم يثبت أنهم لم يكونوا بعيدين عنه كثيراً .

وفى داخل إطار رمزية التعبير تشعبت ميول المجددين ، فجنح « حسن كامل الصيرفى » إلى الصورة القائمة على التراسل الحسى ، ثم إلى المثل الرمزى ، مع الدقة فى اختيار الألفاظ والأنماط الموسيقية الموحية[(١١٦)] . بينما اهتم « محمود حسن اسماعيل » بالتعبير عن المحتوى الرومانتيكى فى إطار شبه رمزى – وما هو برمزى – ، وانصرف جهده غالباً إلى تجريد الصورة أكثر مما انصرف إلى بناء القصيدة الرمزية المكتملة ، وعلى قلمه تكتسى الطبيعة حركة وحيوية مصدرهما التشخيص ، والمزج بين المادى والمعنوى ، واسقاط المشاعر على جزئيات الواقع الجامدة[(١١٧)] . هذا على حين تنحصر مخايل الرمزية عند « على محمود طه » ، فى النغم الموحى ، وتظليل بعض الصور الشعرية ، وتصفية بعضها الآخر بحذف أدوات التشبيه منه[(١١٨)] . وقد أخذ عليه بعض النقاد – الدكتور شوقى ضيف – تركيز اهتمامه فى الأصوات والألفاظ والألحان واعتماده « على الانفعالات الموسيقية وما تثيره فى نفوس القراء ، وكأنه فهم أن الشعر حلقات من الذبذبات الصوتية ، وليس من الضرورى

---

(١١٥) النص ورد فى مقدمة ديوان « الينبوع » لاحمد زكى أبى شادى ونقلناه عن : عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٢٨٩ .

(١١٦) انظر مثلا قصيدته : « ظمآن » – « الألحان الضائعة » (مطبعة التعاون – القاهرة سنة ١٩٣٤م) ص ٤٨ .

(١١٧) انظر مثلا : قصيدته « نار الغروب » – ديوان « أين المفر » (الطبعة الأولى – دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧م) ص ١٤٣ .

(١١٨) انظر مثلا قصيدته : « البحر والقمر » و« أندلسية » فى ديوانه « شرق وغرب » (الطبعة الأولى – دار إحياء الكتب العربية – سنة ١٩٤٧م) ص ٣٥ ، ٥٣ وكذلك – انطون كرم : الرمزية ص ١٨٠ .

أن يسند هذه الذبذبات أى معان عميقة أو حوافز نفسية. ولعل ذلك ما جعل شعره يخلو من التجربة النفسية بمعناها الصحيح ، فقد عاش معيشة لفظية فى شعره ، وخدعته هذه المعيشة بألحانها عن نفسه فاستسلم لها ولأمواجها ، حتى أنسته حقائقه العاطفية والعقلية ، ومن هنا كنت تشعر ازاء كثير مما تقرأ له أنه لا يتعمق نفسه وقلبه ، إنما هى صور لفظية تترامى فى شعره »[١١٩] .

ولنا أن نقول ان اتكاء على محمود طه على الألفاظ والموسيقى الشعرية إذا صح أن يكون موضع ملاحظة ، فهى فى اعتبار النظرية الرمزية ملاحظة محسوبة للشاعر لا عليه ، فقد كان الرمزيون لا يتطلبون فى الشعر أكثر من تلك النشوة الصافية التى تشبه ما نحس به ازاء النغم الموسيقى ، ولا تتحقق تلك النشوة بغير إبراز القيم الصوتية والإيقاعية فى الشعر[١٢٠] .

ولم نرد بمن أشرنا إليهم من شعراء التعبير الرمزى أكثر من أن نمثل لتلك الظاهرة بأوضح نماذجها ، ولم نقصد إلى الحصر ، لأننا نعلم أنها قد تفشت على أقلام شعرائنا المعاصرين بدرجات متفاوتة . ويستطيع الباحث أن يلمح مخايلها فى بعض الصور الشعرية عند « ابراهيم ناجى » و « محمد عبد المعطى الهمشرى » ، كما يستطيع أن يتخطى حدود الشعر المصرى ليلتقط بعض أصداء تلك الظاهرة التعبيرية فى شعر « أبى القاسم الشابى » من تونس « وأمين نخلة » فى لبنان ، « وعمر أبى ريشة » و « نزار قبانى » فى سوريا .

وخشية الإطالة سنوجز القول فى أهم الخصائص الفنية التى تجلت فيها رمزية التعبير ، مكتفين بأبرز نماذجها ، إذ كانت الغاية من هذه الدراسة تصوير الهيكل العام للرمزية المعاصرة ؛ مع التجاوز عن التفصيلات الثانوية غير المؤثرة .

(ا) بناء الصورة : التراسل . التجسيد . التشخيص :

يرى الرمزيون — وفى مقدمتهم بودلير — أن الانفعالات التى تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسى ، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذى يترك اللون أو تخلفه الرائحة ، ومن ثم يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات ، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى ، بل لقد يضفى الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات

---

(١١٩) د . شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر (دار المعارف — القاهرة ط٢) ص ٢٠١ .

(١٢٠) انظر : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

المعنويات على الماديات ، فما الطبيعة إلا « معبد ذو أعمدة حية » ، كما يقول بودلير ، وهى بهذا الاعتبار رموز لحالات النفس وخفايا الوجود[١٢١] .

فإذا ما اقتربنا بهذه الفكرة من شعراء رمزية التعبير لم نخطىء بعض نماذجها فيما بين أيدينا من نتاجهم .

١ — فى قصيدة « الضحكة النشوى » يقول الصيرفى .

الضحكة النشوى موج من النور
فى حوض بللور فواتن الحور
تستعذب اللهوا فى سحره المغرى
بالأعين الظمآى كالشدو والنجوى
من فم عصفور بالعطر مسحور[١٢٢]

فالتراسل بين صوت الضحكة وأمواج النور والعطر واضح فى هذه الأبيات رغم أن الشاعر أورده على طريقة التشبيه، ولم يمزج فيه بين المعطيات الحسية مزجاً تاماً . على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند « الصيرفى » ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات الحواس من أصوات وعطور وألوان ، بل إنها لتتجاوز ذلك أحياناً إلى ما يعرف بتراسل المدركات ، ونعنى به نقل صور العالم الخارجى ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يشبه التداعى البصرى . ومن أوضح نماذج ذلك قوله فى قصيدة « سحر صوت » :

إن غرد البلبل فى هدأة الأسداف
وصفق المجداف فى صفحة الجدول
فصوتك المرسل أنغامه أطياف
تطوف فى دل فى مرقص الليل
كشرد الأحلام ، براقة الأجسام
من عالم الوهم[١٢٣]

---

(١٢١) السابق — ص ٦ .

(١٢٢) حسن كامل الصيرفى : ديوان « صدى ونور ودموع » (الطبعة الأولى ، الشركة القومية للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٦٠) ص ٢٢٢ .

(١٢٣) المصدر السابق ص ١٩ — ٢٠ وانظر كذلك من نماذج اعتماده على التشخيص والتداعى : قصيدة « الظل المنحسر » ص ٢٦٨ — ٢٦٩ — المصدر ذاته .

فبدلا من أن يستمع الشاعر إلى أنغام الصوت يبصر فيها أطيافاً تتحرك فى دلال، وبدلاً من أن يكون مجال هذه الحركة مكاناً متحيزاً محدوداً — كما هو المألوف — يتحول الليل كله إلى مرقص تجول خلاله هذه الأطياف براقة الأجسام، رغم أنها أطياف وهمية. وبنقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع الشاعر أن يضعنا بإزاء صورة لا هى وهمية بحتة ، لأن بعض عناصرها واقعى ، ولا هى حقيقية بحتة، لأن العلاقات القائمة بين هذه العناصر علاقات ذاتية ، فهى بين الوهم والحقيقة وليست أحدهما بعينه .

والواقع أن الشاعر فى تشكيل هذه الصورة وأمثالها يمتاح من رؤاه البصرية المختزنة فى الذاكرة، ذلك أن إحساساتنا إحساسات تمثيلية، فقد يثير فينا الصوت صورة من الصور، وهذه بدورها تستدعى سلسلة أخرى من الصور والألوان وهكذا . على أن الفارق بين « الصيرفى » فى هذا المقام وبين شاعر « كرامبو » فارق جذرى ، لأن سيطرة الوعى فى الصورة التى بين أيدينا لا تخفى رغم مسحتها التجريدية ، كما أنها لم تبلغ حد التصفية الكاملة ، فما زال التشبيه فيها هو الأساس ، وهو ما يجعل تراسل المدركات فيها شكلياً خالياً من تلك الرؤيا الكونية التى يشف عنها التراسل الرمزى الحقيقى .

٢ — ونظفر فى شعر « محمود حسن اسماعيل »[١٢٤] بنمط آخر من أنماط التراسل، ونعنى به تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال الآخر. صحيح أنه لم يتخل — مع ذلك — عن تراسل معطيات الحواس ، فرأينا الصوت فى شعره يشبه العطر :

تنساب من قلبى أناشيدها كالعطر من فجر الربى الحالم[١٢٥]

ثم رأيناه يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينعته الشاعر بالسواد والمرارة :

وتأويهة فى الليـــل ســـوداء مرة تفزع فى قلب الدجى كل نائم[١٢٦]

---

(١٢٤) اقتصرنا من نتاج الشاعر على دواوينه الثلاثة الأولى : أغانى الكوخ (١٩٣٥م) وهكذا أغنى (١٩٣٨م) وأين المفر (١٩٤٧م) — وقد صدر له أخيراً عن دار العروبة ديوان بعنوان « قاب قوسين » (١٩٦٤م) ، وذلك بعد أن كادت ملامح هذا البحث تكتمل ، فلم يكن ممكنا أن نعرض له ، رغم أنه يمثل ذروة التحام الشاعر بنفسه بحثاً عن الحقيقة، وإن كانت تحكمه — مع ذلك — نزعة فكرية ومنطقية تبدو على استحياء ، وليس فيه ذلك الذهول العميق الذى لمحناه عند الرمزيين فى سعيهم وراء المطلق والمجهول .

(١٢٥) من قصيدة « على باب الهيكل » — أغانى الكوخ (يناير سنة ١٩٣٥م) ص ١٠٣ .

(١٢٦) من قصيدة « دنيا أدمع ومآتم » — هكذا أغنى (القاهرة سنة ١٩٣٨م) ص ١٥١ .

أما الشذا فيتحول إلى شراب يتحساه الشاعر :

أتحسى شذاك من سجوة الظل ، وأقتات مزعج الذكريات[١٢٧] .

ورغم ذلك يظل التراسل بين المادى والمعنوى من أبرز الظواهر الفنية التى تميز شعر محمود حسن اسماعيل . وقد يكون مألوفاً أن يلجأ الشاعر إلى تعريف المعنوى بتشبيهه بالمحسوس أو تجسيده فيه ، ولكن الجديد أن شاعرنا لم يقتصر على ذلك ، فإذا بالمحسوس يتحول على قلمه إلى معنى مجرد ، وكأن انحناءه على ذاته قد أدى فى النهاية إلى أن يتساوى المعنوى والمحسوس فى نظره، بحيث لم يعد ثانيهما أعرف من أولهما كما هى العادة ، ومن هنا ساغ بالنسبة له أن يشبه الفلاح « بالحكمة العمياء » ، أو أن يجعل الآذان آثاماً مغلقة :

هذى المسامع آثام مغلقة وخدعة ذهبت بالصمت تغوينى[١٢٨]

أو أن يجعل نار القيظ فى الصيف أشبه بالخزى الذى ينهش ضمير الآثم :

وينفخ كالحداد نارا شرارهـا تنـاهش خزى فى ضمير ملمم
مشيت بها حيران أشبه خاطـراً بقلب ملول جازع اليأس مظلم[١٢٩]

ولست أدرى — رغم طرافة الصورة — أى واقع نفسى يربط بين الحالتين ، فبعيد ما بين احساس الانسان بالقيظ وشعوره بالخزى ، وربما كان هذا سر ما بين عناصر الصورة — فى أول البيتين — من تنافر .

أما تحول المعنوى إلى مادى أو تعريفه به ، فيتجلى فى التجاء الشاعر إلى تجسيد بعض المعانى والمشاعر والباسها ثوباً حسيا ، ثم تجاوز ذلك أحياناً إلى تشخيصها فى هيئات وأوضاع إنسانية تضفى على الصورة بعض الظلال كما تمنحها حيوية وحركة ، فما الصورة — كما يقرر تندال Tindal — إلا تجسيد لفظى للفكر والشعور[١٣٠] .

على أن تجسيد المعانى أو تشخيصها لا يرد عند الشاعر على نمط واحد، فهو تارة بسيط

---

(١٢٧) السابق ص ١٦٨ .

(١٢٨) المرجع السابق ص ١٥٦ .

(١٢٩) من قصيدة « جلاد الظلال » — ديوان أين المفر (ط ١ سنة ١٩٤٧م) (دار الفكر العربى) ص ٣٠ .

(١٣٠) W.T. Tindal, The Literary Symbol, P. 105.

يعتمد فيه على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية من تشبيه حذفت أداته ثم أضيف فيه المشبه به إلى المشبه ، أو استعارة تخييلية . ومن ثم كثرت فى شعره أمثال هذه التعابير الجزئية : الشعاع المخنوق ، الأمانى المبعثرة ، كأس الأبدية ، ضباب المستحيل — فجاج الفكر ، دخان الأسى ، رفات الأحلام ، أفنان الغدر . إلى غير ذلك من التراكيب البسيطة التى لا تشف فى كثير من الأحيان عن أبعاد نفسية ذات قيمة .

وهو تارة أخرى تجسيد أو تشخيص مركب يعتمد فيه الشاعر على استقصاء أطراف الصورة(١٣١) ، أو الاستطراد فيها بترك الفكرة الأساسية والانسياق فى تصوير ما تشبهه مما يضفى على شعره نوعاً من الغموض ، مبعثه وقوع الشاعر تحت اغراء الصور الثانوية التى تتدفق على قلمه فيستطرد إليها متخليا لبعض الوقت عن المحور الأصلى للصورة . ولعل قصيدته « الشك »(١٣٢) من أبرز نماذج تلك الظاهرة ، وفيها يصور تجربة حب قضى عليه شك الحبيبة فيمن تحب .

ذرينى فى جنات وهمى محـررا ... لظاهن أشهى من رباك الجميلة

فقد كنت روضا يانعاً ، كل زهرة ... لديه أرى فى عطرهـا رأس حيـة

وأسمع فح الشك تحت ظلاله ... كما يسمع اللحن الرخيم بضجـة

ففيـه أفـاع للظنون غريبـة ... تطل مع الأضواء من كل زهـرة

وتزحف من أيك بجفنيك ساحـر ... رهيب الذرى تخشى حماه تميمتى

رياحينه صفـر العبير سواهم ... ترعرعن من سقيا ضلال وريبة

فالظنون فى نظر الشاعر تتجسد أفاعي يسمع حفيفها ، ويرى رؤوسها الغريبة تطل مع كل نظرة من نظرات الحبيبة ، غير أنه لا يكتفى بذلك حتى يجعل من جفنيها أيكاً ترحف منه تلك الأفاعى المستريبة ، ثم يتطرق إلى الحديث عن رياحين هذا الأيك وأغانيه وطيوره وأدغاله فيما يناهز الثمانية أبيات ، وبعد هذا المطاف يعود إلى الشك مرة أخرى ليقول :

فما روضك المذعـور الا هياكل ... أقيمت بها للشك أكبر خيمـة

وخيم فيهـا وحده ، وببابه ... من الزنج عملاق شديد التهافت

على وجهه من سيرة الموت دهشة ... وإن كان حيا ، فهو حى كميت

---

(١٣١) سبق أن لاحظ الدكتور محمد مندور كثرة اتكاء الشاعر على هاتين الخاصتين : انظر : فى الميزان الجديد (ط ١) ص ٥٧ ، ٧٣ .

(١٣٢) اين المفر — ص ٢٤٣ وما بعدها .

ولئن كان قتل الظنون للعاطفة شبيهاً من حيث وقعه النفسى بفحيح الأفاعى أو العملاق الزنجى الذى يشبه الموتى ، وكانت الصورة — بهذا الاعتبار — قائمة على أساس وجدانى ، فإن الشاعر كان يقع أحياناً فيما يعرف « بالوهم الصورى » الذى يجمع فيه بين البعيد والبعيد دون رابطة حقيقية ، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحضة .

والوهم Fancy — فيما يرى كولردج — هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينها ، وفيه يكتفى بالصور والإحساسات المفككة التى تقوم على مجرد التذكر وتداعى المعانى ورعاية الروابط الحسية الظاهرة[١٣٣] وهو يختلف عن التداعى الرمزى فى أن الأخير يشف — رغم تلقائيته الظاهرية — عن آفاق نفسية يقصد الشاعر ابرازها ، بينما يحرص الأول على تجميع صور لا علاقة بينها سوى مجرد الصدفة أو الاقتران الخارجى أو وجه الشبه الحسى .

فحين ينتزع الشاعر من النخيل ، وقد سكنت أعاليه فى قيظ الصيف ، صورة صوفى ألحد فجمدت أطرافه بعد أن كانت ترتعش تبتلا إلى الله فإنه لا يتجاوز بذلك لمح وجه الشبه الحسى بين النخيل والصوفى من حيث اتصاف كل منهما بحركة يعقبها سكون ، دون أن تكون هناك وشائج حقيقية بين الطرفين — ذلك ما نراه فى قصيدته « جلاد الظلال » :

وألحد صوفى النخيل ، فما أرى	به هـزة كانت إلى النسـك تنتمى
لقد كان رعاش الأيادى تبتـلا	إلى الله ، لم يدنس ، ولم يتأثم
ولم يجن ذنبا يبتغى عنه توبـة	مع الناس يدعوها بكف ومعصم
أما قام فى الفجر الرطيب مؤذنا	يصيح بتكبير على العقـل مبهم
فما باله أصغى ، وأصغت ظلاله	كمنتظر حكم القضـاء المحتم[١٣٤]

ويأخذ بعض الدارسين — عدنان الذهبى — على الشاعر أمثال هذه التشخيصات الحسية ، ذاهباً إلى أنها ليست إلا نوعاً من المجاز الذى لا رمزية فيه ، لأن الشاعر فى تشبيهاته « لا يخرج — كما يقول — عن مستوى المحسوسات يشبه فيه واحداً بالآخر ، هذا التشبيه الذى مهما بلغ من العمق ومن القوة ومن الجمال ومن الحياة ، يظل فى مستوى المحسوسات .

---

(١٣٣) انظر : احسان عباس . فن الشعر (ط ٢ بيروت سنة ١٩٥٩م) ص ١٥٠ وكذلك : د : محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ — ٩٠، ١٥٦ وكذلك : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث —جـ٢ (ط٤) ص ٢٤٨ . وكذلك Tindal, The literary Symbol, P. 38.

(١٣٤) أين المفر ص ٢٨ — ٢٩ .

ونحن نقول إن الشرط الأساسي – والذى ليس بالوحيد أيضاً – لقيام الرمزية هو المزج بين المستويين الفرديين للرمزية ، مستوى المعنويات ومستوى المحسوسات»[١٣٥] .

ونحن نتحفظ على هذا التعميم الذى أسرف فيه الناقد رغم سلامة ملاحظاته فى جملتها ، فلقد سبق أن رأينا كيف يتراسل المادى والمعنوى على قلم الشاعر ، كما رأينا بخاصة كيف يلبس الأسى والأحلام والأمانى والشك أردية حسية مجسدة ، ولكننا – مع هذا – لا نبرىء الشاعر من الوقوف فى عديد من صوره عند حد التوهم أو اللمح الحسى لوجه الشبه ، وتلك – فيما نعتقد – ثغرة أفضت إلى ثغرة أخرى هى : تنافر وقع أطراف الصورة فى النفس ما دام الشاعر يكتفى بمجرد التماثل الخارجى ، ونلاحظ ذلك على وجه التحديد فى قصيدته « عاهل الريف » وفيها يبتئس « للثور » ويصور كيف ينوشه السوط ويفرى جلده ، وتلك صورة موحشة قاسية ، ولكن الشاعر لا يجد غضاضة فى أن يشبهها «بالصلاة» مع بعد ما بين الصورتين نفسياً ، لأنه لاحظ أن حركة السوط فى هويه شبيهة – من حيث الظاهر – بسجود المصلى ، كما أن جلد الثور يمثل فى تلك الحالة ما يشبه المحراب !! :

يا ثور كيف غزتك أسواط الورى   وتقطعت فى جانبيك جلودها
مردت على كتفيك محراباً إذا   صلت به يفرى حشاك سجودها[١٣٦]

* * *

ولم يكن تنافر الوقع النفسى لطرفى الصورة هو النتيجة الوحيدة لوقوف الشاعر عند التشابه الحسى ، بل أدى ذلك إلى ظاهرة أخرى ، هى ولع الشاعر بالصور التعليلية ، التى تفسر فيها مظاهر الطبيعة تفسيراً يقوم على الاستطراف أكثر مما يكشف عن حقيقة نفسية أو كونية ، فالزهرة التى تنكمش أوراقها وتتدلى فى حر الصيف لم تطرق إلا حداداً على عطر الصباح !

وحائرة من عالم الزهر أطرقت   حداداً على عطر الصباح الململم[١٣٧]

أما « المراكبية » الذين يشدون حبال السفن على شاطئ النيل وهم يرتدون ثياباً تكشف عن صدورهم ، فإن أغانيهم ليست إلا استغاثة ضالة لم تجب ، وهم من أجل ذلك قد شقوا جيوبهم :

---

(١٣٥) عدنان الذهبى : أين المفر – مقال بمجلة الأديب – تشرين الأول سنة ١٩٤٨ م ص ٦٣ .
(١٣٦) هكذا أغنى ص ١٢٩ .
(١٣٧) أين المفر ص ٢٥ .

شدوا واستجاروا وخاب النــداء فغاصت خطاهم وشقوا الجيوب[١٣٨]

ومع ما فى الصورتين من طرافة ، فإن التعليل فيهما لا يشف عن تفسير حقيقى ، فضلا عما به من قسر وعنت فى الجمع بين شيئين لا صلة بينهما إلا مجرد الاقتران الخارجى .

ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن نجاح المجاز ليس فى مجرد غلوه واسرافه ، « فالخيال - كما يقول بودلير - هو السبيل إلى الحقيقة[١٣٩] » ، على أن نفهم الحقيقة هنا بمعناها الرحب نفسيا وكونيا ، وهى مطلب لا ينال بالاحالات والمجازات البعيدة .

* * *

يمكن القول - فى التحليل الأخير - إن الصورة فى شعر محمود حسن اسماعيل لم تخلص تماماً من سيطرة التوهم الذى يتراءى غالباً فى التقاط المشابه الحسية ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن قررناه من استقصائه لأطراف الصورة وتعقبه لجزئياتها ، ثم استطراده أحياناً من جزئية إلى أخرى ، وتشقيق الصور بعضها من بعض بالاعتماد على التشابيه والمجازات المركبة والمتداخلة - أمكننا أن نعثر على مفاتيح الغموض الذى يظلل معظم شعره ، وهو فى عديد من الحالات غموض تركيبى وصورى أكثر مما هو إبهام إيحائى ناشىء عن غموض أو بعد الآفاق النفسية التى يشف عنها .

٣ - وقليلا ما نجد أثراً للرمزية فى الصور الشعرية عند « على محمود طه » ، فعناصر صوره وعلاقاتها حسية فى الغالب ، وقد تفوق بنوع خاص فى الشعر الذى يجارى طبعه الانبساطى السمح ، الذى يأخذ الحياة من أيسر جوانبها ، ويستمتع بلذاتها بروح أبيقورية تجمع بين التحليق الشعرى والوصف الحسى المرهف ، فشعره فيما يرى الدكتور محمد مندور ليس ضجيج ألفاظ فحسب كما أشار الدكتور « شوقى ضيف » ، وهو كذلك ليس شاعر « الأداء النفسى » كما زعم الأستاذ « أنور المعداوى » ، « وإنما الأصح أنه شاعر الأداء الحسى ، فهو بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتى »[١٤٠] .

---

(١٣٨) السابق ص ٢٠ .

(١٣٩) العبارة من نص نقله الدكتور محمد غنيمى هلال عن بودلير - المجلة - أغسطس سنة ١٩٥٩ سنة ١٩٥٩م ص ٧٦ .

(١٤٠) انظر : محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م ص ١٠٩ .

على أن هذا القليل الذى أشرنا إليه كاف فى إيضاح تأثره بالنظرية الرمزية فى جانبها التعبيرى ، ويتجلى هذا بخاصة فى استمداده عناصر الصورة – أحياناً – من مجالات تجريدية محضة. والقارىء للمقطوعة الأولى من مطولته الشعرية ذات القالب الأسطورى والمسماة « أرواح وأشباح » يستوقفه أن الشاعر لم يتجاوز فى تكوين صوره أمثال هذه الالفاظ والتراكيب : قمة الزمن ، الأثير ، الصدى العابر ، الروح المجنحة الخاطر الحرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد ، بنات السديم ، مشاهد شتى وعتها العقول وغابت صورها عن الناظر ، وجود حوى الروح قبل الوجود ، الوعى الذاكر ، الميلاد الغابر – إلى أمثال هذه الألفاظ والتراكيب ذات المحتوى التجريدى[١٤١] .

فإذا جاء دور تشكيل هذه العناصر التجريدية فى صور شعرية مكتملة ، وجدنا الشاعر يلجأ إلى أدوات الرمزيين فى التعبير الشعرى من تراسل بين الحواس ثم بين الماديات والمعنويات ، فهو يرتشف الضياء :

ويبتدر النجم فى أفقـــه فيرشفه قطرة من ضياء[١٤٢]

وهو يسمع الموسيقى فى العشب والندى والظلال :

وتبعنا على خطى الفجر موسيقى من العشب والندى والظلال[١٤٣]

أما عوالمه الشعرية ، فعوالم ملونة ، ولكن ألوانها تكاد تكون ذاتية محضة ، لأنها من « اللانهاية » ! :

عـــوالم جياشة بالمنى ودنيا بأهوائها تضطرب[١٤٤]
من اللانهاية ألوانها مشعشعة بالندى المنسكب

وتموت الأصداء فى خياله وكأنها كائن حى :

وخلت الحياة وضوضاءها تموت على الأرض أصداؤها[١٤٥]

---

(١٤١) انظر المقطوعة الأولى فى المطولة الشعرية : أرواح وأشباح (ط٣ دار إحياء الكتب العربية – القاهرة سنة ١٩٤٥م) ص ٤٢ – ٤٣ .

(١٤٢) السابق ص ٨٠ .

(١٤٣) على محمود طه : ديوان شرق وغرب (ط ١ دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٤٧م) ص٢٢ .

(١٤٤) أرواح وأشباح ص ٨٤ .

(١٤٥) السابق ص ٩٠ .

وتضج البلاهة من حوله — وهى معنى من المعانى — فكأنها طفل أرعن :

تضج البلاهة من حوله ... وينظر كالصنم المبتسم[١٤٦]

كما تنتقل على قلمه الأشياء من مواطنها المادية المعهودة إلى مجالات وجدانية جديدة ، حتى ليصبح قلبه عيونا تتفجر بنار المشاعر وتغدو خواطره شهبا تخترق أسداف الأبدية ، ذلك شأن الشاعر كما يراه على محمود طه :

فى عقله حركات الزمـــان ... مصورة وحـــدود المكان

وفى قلبـــه أعـــين ثرة ... بها النار طاغية العنفوان

وفى كـــل خاطرة نيزك ... يشق سناه حجاب الزمـــان[١٤٧]

* * *

وفى بعض الأحيان كانت المرئيات تغيم أمام عينيه ، وتتظلل الصور بغلاف ذى وجهين : وهم وحقيقة ، حتى لا يدرى أواقع ما يراه أم رؤيا :

أو حقا أنت ذى أم أنت ذكرى ... أم رؤى تمرح فى دنيا الأغـــانى

وبنان هـــزت الأوتار سكرى ... أم شفاه لمست روح الزمان[١٤٨]

فبين الحقيقة والذكرى والرؤى تتردد مخيلة الشاعر وتفقد الصورة تخومها وأبعادها الحسية . وإذا كان تظليل الصورة على هذا النحو يذكرنا بلوحات « فرلين » الشعرية فإننا نلاحظ فى الوقت ذاته أن بعض نماذج « على محمود طه » كانت تتجاوز حدود التأثر الواعى المتحفظ — وهو ما نريده — إلى الاحتذاء الذى ينزلق بصاحبه إلى التكلف . ونحن نقول هذا وفى اعتبارنا أن الشاعر قد ترجم نظما قصيدة فرلين المعنونة « فى الخريف » ، وأن مخايل هذه القصيدة تبدو فى عديد من صوره ، وبخاصة فى قصيدتيه « منها » ، « إليها » وفى مطولته الشعرية المشار إليها آنفا (أرواح وأشباح) ، ففيها جميعها تتجسد صورة الزهرة الذابلة بعد أن عدت عليها رياح الخريف الهوج فأسقطت أوراقها ، وتلك لوحة نجدها — مع بعض تفصيلاتها — فى قصيدة « فرلين » كما ترجمها شاعرنا[١٤٩] .

---

(١٤٦) السابق ص ٧١ .

(١٤٧) السابق ص ٨٣ .

(١٤٨) قصيدة « لحن من فينا » ديوان — شرق وغرب ص ٥١ .

(١٤٩) انظر ترجمة قصيدة فرلين ثم القصيدتين المشار إليهما فى مجلد يضم شعر على محمود طه نشره =
الرمز والرمزية

وقد لمح الدكتور محمد مندور قريباً من هذه الحقيقة حين قال : ولقد تحس من حين إلى حين أن الشاعر يصدر عن مذهب أدبى بعينه (يقصد المذهب الرمزى) ، وهذا جميل . . . . . ، ولكن على أن يصدقنا القول ، فبودلير مثلا يكثر من الجمع بين المتناقضات كقوله : « النور القاتم » وما شاكل ذلك ، ويأتى شاعرنا فيقول :

وأحفر بعـد الردى قبره   هناك عـلى قمـة الهـاويـة
وأغـرس فى قلبه زهـرة   من الشر راوية ناميـة

ونحن نترك « زهرة الشر » فقد قالها بودلير ، بل هى عنوان ديوانه ، ولكن ما « قمة الهاوية » ؟ وهل لها حقيقة صورة واضحة فى خيال الشاعر أم هى صنعة المذهب .

ولقد يحدثنا فرلين حديثاً سهلا ساذجاً مؤثراً صادقاً عن بؤسه وقد أخذت تتقاذفه بقاع الأرض كورقة ميتة ، وقد يخبرنا « بانتحاب قيثارة الخريف فى أذنيه » ، فيأتى شاعرنا يقول :

إذا ما هوت ورقات الخريف   أحس لهـا وخزات السنـان
وقيثـارة الريح مـا لحنهـا   سوى الريح فى جفوة أو حنان؟

يا لله ! ولم هذا التهويل والجرى وراء المعانى المقتسرة البعيدة الخالية من كل صدى إنسانى »[(١٤٩م)] .

وتلك ملاحظة فيها من التفصيل ما يغنى عن كل تعقيب ، رغم أن حدة لهجتها كادت تطمس معالم الحقيقة فيها .

٤ — وفى قصيدة النارنجة الذابلة « لمحمد عبد المعطى الهمشرى » يبدو جملة أثر نظرية العلاقات الرمزية "correspondances" ، حيث يغدو العطر فى لون القمر ، كما يصبح اللحن بلون الفضة . أما الأسى فيتجسد واديا تسكنه روح الشاعر ، ومنه تهفو على النارنجة الذابلة تنهل من أريجها الأبيض وكأنه خمر تذاق ، وليس عطراً يشم — ذلك ما يقوله الشاعر مخاطباً « نارنجته » :

=مع دراسة تمهيدية الأستاذ سهيل أيوب بعنوان : « على محمود طه : شعر ودراسة » (دار اليقظة العربية — دمشق سنة ١٩٦٢) ، ص ١٧٣ ، ٥٠٩ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ .

(١٤٩م) د . محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م ص : ٩٦ .

هيهـــات لن أنسى بظلك مجلسى ... وأنا أراعى الأفق نصف مغمض
خنقت جفونى ذكريات حلـــوة ... من عطرك القمرى والنغم الوضى
فانساب منك على كليل مشاعرى ... ينبوع لحن فى الخيال مفضّض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى ... لتعبّ من خمر الأريج الأبيض (١٥٠)

على أن الشاعر يتجاوز هذه الومضات الرمزية إلى حيث يوفق فى تكوين بعض الصور التجريدية المركبة ، والتى تنبثق من ذهول شعرى يشبه الحلم ، وفيها يبصر مرئيات خيالية تذكرنا بما كان يخلقه « رامبو » من أوهام ، وما كان يتخيله « وليم بليك » من رؤى خرافية تتمثل فيها الملائكة والشياطين كائنات حية ترمز إلى نوازع روحه وأشواق ذاته ، أما « الهمشرى » فيرى حدائق فى الشفق وفى مسارح القمر والفجر :

بين الدجى واحمرار شعه الشفـــق ... النور يرقص فى عينى ويأتلـــق
لا هدأة تسعد الحـــيران ، لا سنة ... تقرعينى بها ، قد شفها الأرق
فلا أرى غير أحلام مكوكبـــة ... وغير رسم سماء بات يحترق (١٥١)

ثم يسترسل فى رسم رؤى خياله وصور أحلامه ورموز عقله الملتهب قائلا :

ذهلت فى حلم غاف وخيـــل لى ... أنى عبرت طريقاً كلهـــا ظلم
لم يغشها من بنى الإنسان مقتحم ... قبلى ، وما وطئت أرضاً بها قـــدم
تحفّ دَغلا تثـــير النفس وحشته ... الصمت يحكمه والليـــل والأجم (١٥٢)

فتلك الصورة — كما ترى — أشبه بالحلم حيث لا يرتكز إلى سطح الواقع ، وهى أدنى إلى الرمز منها إلى التصوير ، فما الطريق المظلمة والدغل الموحش والصمت والليل والأجم إلا رموز لأعماق نفس الشاعر وسراديبها الملتوية وعوالمها الكثيفة الغائمة ، ومن ثم فإن هذه العناصر التى تدل فى الأصل على مدلولات واقعية ، ليست واقعية إلا بظاهرها ، أما الصورة فى جملتها فهى سياحة وهمية تشبه رحلات الشعراء الرمزيين فى ذواتهم بحثاً عن المثال أو الحقيقة .

---

(١٥٠) انظر نصا لهذه القصيدة فى : د . محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى — الحلقة الثالثة ص : ٧ وما بعدها .

(١٥١) انظر فى بليك : بول دوتان : الأدب الأنجليزى ص ١٠٤ .

(١٥٢) النص منقول عن: د. محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الثالثة ص١٧.

٥ – ولئن كان محمود حسن إسماعيل قد جسد فى بعض صوره بعض المعانى ، ووقف فى الكثير منها عند حد التقاط العلاقات الحسية ، وفتنته مظاهر الطبيعة فراح يسبغ عليها خصائص الإنسان الحى فإذا هى تشكو وتتألم وتهمس وتحس كما يحس البشر (١٥٣) ، فقد كانت الطبيعة بمعناها الرحب منبعاً استمد منه « إبراهيم ناجى » الكثير من صوره ، ولكنها – وهذا هو الفرق بينه وبين صاحبه – لم تكن تعنيه فى ذاتها بقدر ما كانت تعنيه بوصفها وعاء لأفكاره ومشاعره وحالاته النفسية بعامة . فإن كانت الطبيعة الجامدة قد أصبحت على قلم « محمود حسن إسماعيل » طبيعة حية ، فإن ذاتية « ناجى » قد غدت هى الأخرى واقعاً حياً ، ومن ثم لم يكن غريباً أن نراه يشرب الوهم – على حد تعبيره – وأن يتعلل بالمحال ، ويجد الأمانى « بيضاء » تارة و« عرجاء » تارة أخرى و « غرقى » مرة ثالثة ، وأن يحس – حين عاد إلى دار الأحبة المهجورة فى قصيدته « العودة » – أنفاس السأم ، ويرى أشباح الليل والبلى ويسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة – قائلا :

موطن الحسن ثوى فيه السأم ... وسرت أنفاسه فى جوه
وأناخ الليل فيه وجثم ... وجرت أشباحه فى بهوه
والبلى أبصرته رأى العيان ... ويداه تنسجان العنكبوت
صحت يا ويحك تبدو فى مكان ... كل شىء فيه حى لا يموت
كل شىء من سرور وحزن ... والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن ... وخطى الوحدة فوق الدرج (١٥٤)

ونلاحظ أن التشخيص الصورى فى الأبيات السابقة مباشر وبسيط ، لأن الشاعر قد حرص فيه على أن يحدد المشاعر والمعانى التى جعلها موضوعاً للصورة ، فهى « السأم » و« البلى » و « السرور» و« الحزن » و« الزمن » و« الوحدة »، على أنه فى أحيان أخرى كان يدع الصورة حرة طليقة الإيحاء دون أن يصرح بالحالة النفسية التى تشير إليها ، وحينئذ يجتاز التعبير الرمزى طور البساطة إلى طور التركيب ، إذ تغدو الصورة تجسيداً غير مباشر يعتمد على الحدس أكثر مما يعتمد على الإفصاح :

---

(١٥٣) انظر نماذج لهذه الظاهرة قصائد « الشادوف » و« عاهل الريف : الثور» و« راهب النخيل : « الغراب » و« سنبلة تحتضر» » و« هكذا قال النورج » و« القمر» فى صفحات ١١٨ ، ١٢٦ ، ١٧٩ ، ٢٢٩ من ديوانه « هكذا أغنى » ثم صفحة ٨٨ من ديوان « أين المفر» .

(١٥٤) ديوان « وراء الغمام » – مطبعة التعاون – القاهرة سنة ١٩٣٤م ص ١٩ وما بعدها .

لا تكلنى لذلك الأبد الأســود فى قاع مزبد اللج قاتم
لا تكلنى لهوة تعصف الأشباح فى جوفها وتعوى السمائم
لا تكلنى إلى جناح عقاب فى ضلوعى محلق الرعب جاثم[١٥٥]

والأبيات يقولها الشاعر مخاطباً حبيبه الهاجر ، ومن ثم ليس صعباً أن نحدس بايحاءات (الأبد الأسود) و (الهوة) و (جناح العقاب) ، فهى ليست إلا شعور المحب المهجور بالخوف من غد لا أمل فيه ، ومن وحدة تفتقد الأنيس ، ورعب يستشرى فى الضلوع ويمد عليها جناحه الأسود .

على أن شاعرنا لم يسلم هو الآخر من الاعتساف فى بعض صوره . وإذا كنا قد رأينا — فيما سبق — نمطاً من الوهم الذى يجمع بين المحسوس والمحسوس دون رابطة حقيقية ، فإننا نرى هنا نمطا من الوهم الذى يشخص الحالة النفسية فى ثوب فضفاض لا ينسجم على قدها ، فنى قصيدة (الأطلال) يحس الشاعر بالسأم حتى ليرى أشباحه من حوله ، وذلك مشروع فى منطق الفن والنفس ، ما دام الإنسان فى لحظات الذهول الغامر قد يرى مشاعره ويحسها كما يرى ويحس غيرها من معالم الواقع . غير أن التكلف أن يرى الشاعر هذه الأشباح وقد أخذت ترقص وتتثنى فوق جثة الهوى الصريع ، معولة نادبة فوق قبر الأمل ! :

ألمح الدنيــا بعينى سئم — وأرى حــولى أشبــاح الملــل
راقصات فــوق أشلاء الهوى — معولات فوق أجداث الأمل[١٥٦]

وبالاضافة إلى التنافر بين الرقص والعويل ، فإن رمزية الصورة لا تعنى أن تكون تشبيها ينصرف فيه الشاعر إلى المشبه به ، ولكنها تعنى الإيحاء ، والإيحاء ليس عنتاً لفظيًّا أو اقتساراً . قارن — على سبيل المثال — هذه الأشباح الراقصة المعولة بقول بودلير فى قصيدة ترجمها « ناجى » نفسه : يا ألمى ! أعطنى يدك ، وتعال من هنا »[١٥٧] ولنتأمل ما فى تلك الصورة الأخيرة من ألفة حميمة يعقدها الشاعر بينه وبين الألم ، وما فيها كذلك من بساطة لا تطوىء الإيحاء ولا تتعارض معه .

---

(١٥٥) إبراهيم ناجى : ديوان الطائر الجريح — قصيدة بعنوان (زازا) دار المعارف — القاهرة — دون تاريخ — ص ١٠ .

(١٥٦) إبراهيم ناجى : ديوان (ليالى القاهرة) (مطبعة الفكرة — القاهرة — سنة ١٩٤٣) ص ٤٢ .

(١٥٧) بودلير : قصائد من ديوانه « أزهار الشر » — ترجمة : إبراهيم ناجى — قصيدة بعنوان « قطوف» ص ٩٦ .

٦ — ونختم رحلتنا فى التعبير الرمزى بالصورة ، مشيرين إلى الشاعر السورى عمر أبى ريشة ، الذى تتراءى الرمزية فى بعض تعابيره الجزئية وصوره ، وعلى قلمه ترد أمثال هذه التراكيب : حجرة العدم ، الحزن الساجى ، المسربل بالوقار ، جباه الأنجم ، جفون الظلم ، وليمة البغى ، زنود الخريف ، كما تتشخص معانى الدمار والوهم والموت فى مثل قوله :

قفى قدمى إن هذا المكان	يغيب به المرء عن حسه
لقد تعبت منه كف الدمار	وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه	وينتحر الموت فى يأسه[١٥٨]

وترمقه السلوة — وكأنها كائن حى — بالنظر الشزر :

كم سلوة ناجيتها فانثنت	ترمقنى بالنظر الشزر[١٥٩]

ولعل قصيدته « الخزان الأكبر »[١٦٠] نموذج واضح لتأثره بالنظرية الرمزية فى جانبيها التعبيرى والنفسى ، ففيها تتمثل الحالات النفسية فى أشتات من المحسوسات والرؤى ، وفيها كذلك تتداعى الصور البصرية والمدركات ، كما تغلفها بعامة مسحة من الظلال التى لا تبلغ حد الإبهام الرمزى الصافى .

(ب) الاستعارة الرمزية والرمز :

ونضيف أن هذه الزمرة من شعرائنا ، فوق تأثرها الرمزى فى التعبير والصور الجزئية ، كانت تلجأ أحياناً إلى ما أسميناه بالكناية أو الاستعارة الرمزية allegory ذات الصور المركبة ، وفيها يعمد الشاعر إلى تجسيد المعانى المجردة فى أشكال حسية ، بحيث يمكن مع ذلك تفسير جميع حركاتها وكلماتها تفسيراً مجرداً[١٦١] . وممن اتكئوا على هذه الخاصة الفنية (حسن كامل الصيرفى) فى أمثال قصائده : « موت البلبل » و« السحابة المغترة »

---

(١٥٨) من قصيدته « طلل » فى مجموعته الشعرية المسماة « مختارات » (منشورات المكتب التجارى بيروت) ص ٤٨ — ٥٠ .

(١٥٩) المصدر السابق ص ٢٠١ .

(١٦٠) الخزان الاكبر فيها ليس إلا العقل الباطن حيث يقذف بمكنوناته الغامضة حين يتعطل الإدراك — انظر : المصدر السابق ص ١٩٥ وما بعدها .

(١٦١) تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٥٦٠ .

و « الغيرة »[١٦٢] ، وكذلك « إبراهيم ناجى » فى مثل قصيدته « القافلة الصغيرة »[١٦٣] ، و « محمد عبد المعطى الهمشرى » فى مطولته الشعرية المسماة « شاطىء الأعراف »[١٦٤] ، وجميعها قصائد تترجم الأفكار والمعانى المجردة إلى لغة تصويرية ليست قيمتها فى ذاتها ، بل فيما تشير إليه من معان يمكن للمتلقى أن يدركها فى غير ما جهد ، وغالباً ما يكفيه الشاعر هذا العبء فيصرح له بما يقصده ، ومن هنا كان قصور أمثال هذه الاستعارات عن مستوى الرمز الحق فى شمول إيحائه وعمقه .

غير أن الإنصاف يقتضينا أن نشير إلى بعض القصائد النادرة التى تجاوزت حدود الاستعارة الرمزية إلى حيث أصبحت على مشارف الرمز أو قريباً منه ، ونحن نقول هذا وفى اعتبارنا قصائد « كالتمثال » « لعلى محمود طه » ، و « عاصفة روح » لابراهيم ناجى »[١٦٥] ، و « ظمآن » « للصيرفى » ، وهذه القصيدة الأخيرة يمكن اعتبارها نموذجاً تقاس عليه نظائره — ويستهلها الشاعر بقوله :

ظمآن أطلب ريــــا من جــدول سلســـال

ولا نكاد نحس فى البداية بأن الشاعر يتحدث عن جدول غير واقعى ، فهو يجرى — ككل الجداول — حراً حرية الشلال ، وهو يتدفق بين الربوع وتحت الدوالى والنخيل والأزهار . غير أنه ما يلبث أن يشف عن مستواه التجريدى غير الحقيقى حين يقول الشاعر :

ينســاب كالحــلم حلــوا ما بين أصــفى ظــلال
مياهــه مــن نــور تطفــو عليــه لآل
ونبعــه مــن فــؤاد مــن الكدارة خــال
تهــوى النجـــوم إليــه مــن برجهــا المتعــال

---

(١٦٢) القصيدتان الأوليان من ديوانه « الالحان الضائعة » ص ٤٣ ، ٧٣ ، أما الثالثة فمن ديوانه « صلى وذور ودموع » ص ١٥٥ .

(١٦٣) من ديوانه ليالى القاهرة ص ١٨٣ .

(١٦٤) نشرت بمجلة أبولو — المجلد الأول ص ٦٢٧ وما بعدها — ونقل الاستاذ عبد العزيز الدسوقى مقتطفات منها فى كتابه « جماعة أبولو » ص ٥٧٠ وما بعدها .

(١٦٥) انظر نصا لقصيدة على محمود طه فى : على محمود طه : شعر ودراسة ص ٣٧٩ وما بعدها وقصيدة ناجى فى ديوانه ليالى القاهرة ص ٦١ — ٦٢ .

لتستحم وتعلو ... في موكب الاجلال
ويسكب البدر نوراً ... عليه كالآمال
وتضفر الشمس فيه ... شعورها بدلال
ما فيه إلا سفين ... تجرى مدى الأميال
مسيرات بروح ... قدسية ، وجلال
محملات بطيب ... من عنبر الأجيال
تشدو عليها قيان ... مخلوقة من خيال
إن مسها اللحظ ذابت ... ذوب الأماني حيالى
ظمآن ، لكن ... طلبت ما هو غالى(١٦٦)

فأنت ترى فى هذا النموذج أن الشاعر يحرص على بناء الصور الرمزية المركبة ولا يكتفى بالصورة الجزئية العابرة ، وتلك أولى الخطوات لابداع الرمز . ثم هو يبدأ فى كل صورة من الواقعى ، غير أنه ما يلبث أن يتجاوزه إلى المجرد ، فالجدول ينساب بين الظلال ولكنه فى الوقت نفسه كالحلم ، وهو يفيض ــ ككل الجداول ــ بالماء ولكنه ماء من نور ، والبدر يعكس أشعته عليه ولكنها أشعة كالآمال ، وتسير فيه السفن الجارية ولكنها سفن تندفع بقوة الروح المقدسة محملة بطيب فيه رائحة الأجيال ، وبقيان وهمية كالأمانى .

وهكذا نحس أن الشاعر فى كل صور الرمز يزاوج بين المحسوس والمعنوى ، والواقع وما خلف الواقع . وتلك خطوة فى طريق الرمز لا تقل أهمية عن سابقتها(١٦٧) ، وبها يتجاوز الجدول المنشود حدود الدلالة الوضعية الضيقة إلى حيث يصبح رمزاً ــ أو أشبه بالرمز ــ لحالة من الصفاء النفسى والهدوء شبيهة بالحلم ، يطمح إليها الشاعر ولا يبلغها ، فهو جدول منبعه فى الذات قبل أن يكون فى الطبيعة :

ونبعه من فؤاد ... من الكدارة خال

* * *

---

(١٦٦) الالحان الضائعة ص ٤٨ .

(١٦٧) قارن هذا بما ذكرناه فى حديثنا التمهيدى (تحت عنوان : الرمز والرمزية) من أن الرمز ذو مستويين : مستوى العطاء المباشر أو الحقيق ، ومستوى العطاء غير المباشر أو التجريدى .

تلك أهم مظاهر التأثير الرمزى فى هذا الاتجاه من رمزيتنا المعاصرة ، وهى مظاهر لم تتجاوز فى جملتها :

أولاً — إقامة التعبير الجزئى على الوسائل الرمزية للتجريد ، من تراسل بين المحسوسات ، ثم بينها وبين المعانى المجردة ، مع ما يقترن بذلك من دقة فى اختيار اللفظة الموحية ، وتجديد فى بعض العلاقات التركيبية من مثل حذف أدوات التشبيه وغرابة الأوصاف التى تسند إلى موصوفات ليست من نمطها .

ثانياً — بناء الصور الجزئية على المقررات الرمزية السابقة ، بالاعتماد على تجسيد المعنويات وتشخيص المجردات أو الماديات الجامدة ، مع ما يقترن بذلك من تظليل الصورة وتكثيف إيحائها .

ثالثاً — الاستعارة الرمزية البسيطة التى نادراً ما تصل إلى مشارف الرمز . ولعلنا — منطلقين من هذه الحقائق الثلاث — لم نبعد حين أسمينا هذا الاتجاه « برمزية التعبير » .

(٤)

الرمزية النفسية

ونقصد بها نزوع بعض شعرائنا — وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية — إلى استخدام الرمز للكشف عن الحياة الباطنية للانسان المعاصر ، سواء امتد هذا الكشف إلى أعماق الذات فامتاح من اللاشعور كما فعلت الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » فى بعض قصائدها ، أو اكتفى بالتقاط حالات الشعور من حب وحزن ورعب ، مع الإيحاء بوقع اللحظة الحضارية الراهنة على لوحة الذات الشاعرة ، وهو ما جنح إليه الشاعر المصرى «صلاح عبد الصبور» .

ولا يعنى هذا إطلاقاً أن الاتجاهات الرمزية التى عرضنا لها سابقاً لم تكن لصيقة بالنفس ، فلكل شعر أصيل علاقة بنفس صاحبه أيا كانت أشكال هذه العلاقة ، غير أن كلا من هذه الاتجاهات قد انصرف بجهده إلى ناحية فى الإبداع الشعرى تميز بها أكثر من سواها فعرفناه بها ، فسعيد عقل قد عنى بمتابعة الرمزيين ومحاكاتهم فكانت رمزيته خالصة أو تكاد ، بينما حاول بشر فارس التحليق فيما وراء المحسوس ، فكانت رمزيته ميتافيزيقية ، أما الطائفة الثالثة فلم تتجاوز رمزيتها الظواهر الجزئية فى الأسلوب ، ومن ثم كانت رمزيتها «رمزية

تعبير » ، هذا على حين انعطف شبابنا الشاعر تجاه الحياة الباطنية الواعية واللاواعية ، فكانت رمزيته نفسية باعتبار أبرز مجالاتها وهو « النفس » .

ويبدو أن الحرب العالمية الثانية بما أحدثته من تموجات بعيدة المدى حياتنا السياسية والاجتماعية والفكرية كانت بالغة الأثر فى تنمية هذا الاتجاه فى شعرنا المعاصر ، فقد اهتزت نتيجة لها كثير من القيم والحقائق الإنسانية ، وفتح شعراء ما بعد الحرب أعينهم على عالم جريح يحاول أن يبنى على الأنقاض وجوداً جديداً ، وأن يستنقذ من بين ركام الحقائق المنهارة إيماناً كاد يعصف به الشك. فى ظل تلك الأوضاع الغائمة كان طبيعياً أن تنسحب الذات الشاعرة من الحياة العامة ، تحاول أن تجد فى عالمها الداخلى ما لم تجده الخارج . يشير « لانسون » إلى نشأة بعض المذاهب الذاتية نتيجة للحرب العالمية الأولى وما اقترن بها من عنف انعكس أثره على الشعراء — قائلا : وربما امتدت روح هذه الفوضى والعنف إلى عقولهم أيضاً . . . فرفضوا الحقيقة الواقعية على أنها أحلام مفزعة »[١٦٨] . وتلك ملاحظة تصدق إلى حد كبير على شعراء ما بعد الحرب الثانية ، حقيقة لم تصل بلادنا من ويلات الحرب قدر ما صليت البلدان الأوروبية ، بيد أن آثارها كانت من القسوة بحيث تكافأ فى الإحساس بها القريب ، والبعيد ، وأى شاعر — بل أى انسان — لم ينتفض أسى وإشفاقاً على ضحايا القنبلة الكونية فى « هيروشيما » ؟ فإذا أضفنا إلى ذلك ازدهار الحضارة الآلية دون أن يقابله ازدهار مماثل فى القيم الروحية وما اقترن بذلك من نشاط الاستعمار العالمى ، وضغطه — بالذات أو بأيدى عملائه — على حريات الأفراد والجماعات فى الوطن العربى حتى عهد قريب ، أمكننا أن ندرك بواعث تيار « الاستبطان الذاتى » أو « الرمزية النفسية » التى استوعبت نتاج كثير من شباب شعرائنا المعاصرين .

وقد واكب هذه المؤثرات السياسية والاجتماعية وعى فنى منظم بتراث الشعر العالمى ، نتيجة لنمو الثقافة العربية الحديثة ، وازدياد الاتصال بينها وبين الثقافات العالمية ، وبذلك تفتحت أمام ناشئة الشعراء كوى كانت مغلقة أطلوا منها بخاصة على الشعر الانجليزى ، فقرأوا وتمثلوا أحياناً ، وحاكوا أحياناً أخرى — دون تجربة ذاتية أصيلة — ما كتبه أمثال « ت س. اليوت » و« ازرا باوند Ezra Pound » و« اديث سيتويل » Edith Sitwell

---

(١٦٨) لانسون — تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ترجمة د . محمود قاسم ص ٥٢٩ .

وغيرهم ممن أفادوا من تراث الرمزية الفرنسية ، واستعانوا بوسائله فى التعبير عن أزمة الحضارة المادية المعاصرة .

وخشية الإطالة فى تعقب ظاهرة يغنى فيها التمثيل ولا يفيد الاستقصاء ، سنعرض نموذجين لاستخدام الرمز فى التعبير عن الحياة النفسية ، أما أولهما فيميل إلى استبار اللاشعور والذات الباطنية عموماً ، وأما ثانيهما فيجنح إلى تشخيص الحالات النفسية من حب وحزن وقلق فى صور ومدركات حسية .

(ا) نازك الملائكة ورموز الذات الباطنة :

بدأ اكتشاف الشاعرة العراقية المعاصرة « نازك الملائكة » لرموز الذات الباطنة ، فى صورة قلق رومانتيكى ، وإحساس عارم بالوحشة والضياع ، ونزعة سوداوية تترقب الموت ، إن لم تكن تتمناه وترى فيه خلاصها . وهى نظرة رومانتيكية كانت سمة الجيل الذى ازدهر شعره بين الحربين ، من أمثال إبراهيم ناجي وعلى محمود طه وحسن كامل الصيرفى ومحمود حسن إسماعيل ، وربما أثر هذا الرعيل فى شباب ما بعد الحرب الثانية تأثيراً لم يستطع هؤلاء أن يفلتوا من أسره إلا بعد أن استحصدت ملكاتهم الشعرية . وقد ساعد على إذكاء هذه النزعة الحزينة المنطوية مشاعر القهر والمرارة التى كان يحسها شبابنا العربى فى وطن ليس له من الحرية إلا الشعار ، ومجتمع تمارس فيه قوى التخلف أقسى ألوان الضغط على الشخصية العربية .

والذى يتصفح الديوان الأول الذى أصدرته الشاعرة سنة ١٩٤٧ م بعنوان « عاشقة الليل » سوف لا يخطىء هذه النزعة الرومانتيكية المتشائمة ، وفيه سيلتقى بتلك القصائد التى تحمل رائحة الموت : بين فكى الموت ، السفر ، مرثية غريق ، على حافة الهوة — بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربى لم تجد خيراً من قصيدة « توماس جراى » المسماة : « مرثية كتبت فى مقبرة ريفية "An Elegy Written in a country Churchyard" وهى قصيدة مطولة ينسجم ما فيها من كآبة غامرة مع مزاج الشاعرة الحزين (١٦٩) .

ومنذ الديوان الثانى الذى أصدرته سنة ١٩٤٩ م بعنوان « شظايا ورماد » يخفت

---

(١٦٩) انظر : عاشقة الليل : (ط ٢ — منشورات المكتب التجارى — بيروت سنة ١٩٦٠م) ص٣٤ و٤٢ و٤٦ و٥٢ و١٩٠ .

هذا الأنين الذاتى المسرف ولكنه لا ينقطع ، بل يتحول إلى فلسفة عاطفية كامنة ، تمتزج فيها المرارة العميقة بيقين الشاعرة أن الحياة سراب ، وأنها لم تكن فى سنى عمرها المنصرمة إلا « كجامعة الظلال » تجرى وراء الوهم وتقبض على الريح [١٧٠] .

على أن وتراً آخر قد جد على قيثارة الشاعرة فى هذا الديوان ثم فى شقيقه اللاحق — قرارة الموجة سنة ١٩٥٧ م — ونعنى : ميلها إلى اصطياد لحظات الذهول النفسى حيث يتوارى الوعى وتنساب الخواطر طليقة حرة ، فتطفو على السطح منها رغبات ومخاوف كانت مكبوتة ، ولأن اللاوعى رمزى بطبيعته ، فإن هذه الرغبات والمخاوف لا تظهر فى شكلها الحقيقى بل ترتدى ثياباً رمزية تستر جواهرها ومصادرها الأصيلة . وذلك ما تفسره الشاعرة ذاتها إذ تقول : « إن النفس البشرية عموماً ليست واضحة وإنما هى مغلفة بألف ستر . وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة فى أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التى تمر فيحدق فيها العقل الواعى ببرود وينساها نسياناً كلياً ، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعى أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل . وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفاً على إنسان دون إنسان ، سوى أن التعبير عنها يختلف ، فالإنسان العادى يراها فى أحلامه ، أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معا » [١٧١] .

وتلك نظرة إلى دور اللاوعى فى العمل الفنى ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة، وما اكتشفه علماء التحليل النفسى — وعلى رأسهم فرويد Freud — من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة فى حياتنا النفسية ، وأن الحلم تحقيق لرغبة مكبوتة فى اللاشعور ، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه فى ذلك شأن الحالم والعصابى neurotic ، وإن اختلف عن الأول فى أن سيطرة اللاشعور عنده فيها وعى بذاته وبعمله ، وعن الثانى فى سلامة نزعات اللاشعور عنده ، فالفنان الحق — كما يقول فرويد — « يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التى تؤذى أسماع الآخرين ، ومن ثم تصبح ممتعة لهم . وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لا يسهل اكتشاف أصلها فى المنابع المحرمة . وهو يملك تلك

---

(١٧٠) انظر قصيدة بعنوان « جامعة الظلال » من ديوان « شظايا ورماد » (ط٣ سنة ١٩٥٩م منشورات المكتب التجارى — بيروت) ص ٨٤ — ٨٨ .

(١٧١) السابق ص ١٤ .

القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعبر تعبيراً أميناً عن الأفكار التى يدور عليها خياله . ثم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحياته الخيالية بسلسال قوى من اللذة يرجح الكبوت ويطردها مؤقتاً على الأقل . وإذا استطاع أن يعمل كل هذا فإنه يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء »[١٧٢] .

وإذن يستمد الشاعر – كما يستمد الحالم – من اللاشعور ، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز ، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها المحرمة بحيث تصبح أكثر إنسانية ومتعة له وللآخرين . وذلك بعض ما استهدت به « نازك الملائكة » فى استنباط رموزها النفسية .

والإحساس الجوهرى الكامن وراء معظم رموز الشاعرة هو شعورها الخفى الملح بأن هناك قوة مجهولة جبارة تتعقبها ، كما أن النموذج الرمزى الذى يتراءى فى كثير من قصائدها هو نموذج الإنسان « المطارد » من قبل تلك القوة التى لا ترحم ، « وكثيراً ما تكون هذه القوة – كما تحدثنا الشاعرة – مجموعة من الذكريات المحزنة ، أو هى الندم ، أو عادة نمقتها فى سلوكنا الخارجى ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هى النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود ، أو أى شىء آخر »[١٧٣] .

على أن هذا الاحساس الخفى بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة صراحة ، بل يتجلى فى رموز تتنوع أشكالها وتكاد تتفق مضامينها ، فهو يتجسد تارة فى صورة « افعوان » يقتفى خطواتها أينما ذهبت :

ووراء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول ، أى انعتاق
من ظلال يديه على جبهتى الباردة
أين أنجو وأهدابه الحاقدة

---

(١٧٢) من كلام « فرويد »نقلا عن د . شكرى محمد عياد : البطل فى الادب والأساطير (ط ١ سنة ١٩٥٩م – نشر دار المعرفة بالقاهرة) ص ٤٤ . وانظر كذلك هربرت ريد: الفن والمجتمع – ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، (مطبعة شباب محمد – القاهرة – دون تاريخ) ص ١٢٥ .

(١٧٣) مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » ص ١٦ .

فى طريقى . . تصب غداً ميتاً لا يطاق[١٧٤]

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تتحدث عنها الشاعرة فى قصيدتها « أغنية الهاوية»[١٧٥] ، وتجدّ فراراً منها فى قصيدتها « الهاربون[١٧٦] » ، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحرى ، يظل يكبر ويكبر حتّى يصبح مارداً يسد عليها الطريق فى قصيدتها « لعنة الزمن »[١٧٧] ، وفيها تصور لحظة من لحظات الوهج العاطفى بين حبيبين يجتليان المساء على شاطىء نهر تطفو عليه جثة سمكة ما تلبث أن تغدو عملاقاً ينذر العاشقين بالفراق ، وكأن الشاعرة ترمز بذلك إلى وطأة الإحساس بالزمن وكيف يهتصر السعادة ، ويحيل الحلم إلى حقيقة كئيبة ، ويضفى ظلاله السود على عواطفنا حتّى وهى فى ذروة ازدهارها — فلننظر كيف تم تكوين هذا الرمز على قلم الشاعرة :

* * *

وو قفنا فى الظلمة نحلم
بالموج وبالليـــــل المبهم
ونحوك من الأنجم والرؤيا والأمواج لنا أطواق
ونجوب العالم فى عربات
صنعتها أذرع جنيات
من عطر الأزهار الخجلات
من أسلاك الضوء الألاق
فى قعر النهر على أرض لم يلمسها القمر الألاق
وتناست مولدها الآفاق

* * *

وتلك صورة فيها من السعادة بقدر ما فيها من غفلة عن قسوة الزمن ، ومن هنا كانت المفارقة حين قدمت لنا الشاعرة الوجه الآخر من الصورة : وجه الفراق الذى يلوح شبحه أمام ناظريها ، وبقدر التضاد بين الوجهين — أو الموقفين— كانت الإثارة النفسية . إن

---

(١٧٤) من قصيدة « الافعوان » — ديوان شظايا ورماد ص ٦٢ .

(١٧٥) السابق ص ١٠٤ .

(١٧٦) ديوان قرارة الموجة (منشورات دار الآداب — بيروت — ط ١٩٧١م) ص ٩ .

(١٧٧) السابق ص ٢٤ وما بعدها .

الشاعرة فى اللحظة التى يغفو فيها الخوف على ساعدى هنيهة عاطفية عذبة ، تحس حركة تنبعث من مياه النهر الراكدة :

لكنا إذ كنـــا نحـــلم
أحسسنا شبه صـــدى مبهم
« الجنيـــات المنتقمات
يصعدن الينا فى عربات »
وأجاب رفيقى : لا ، هيهات
ذلك صوت الموج الرقراق
الريح الحالمة البيضاء تمر على الموج الرقراق
وتخادع أسماع العشاق »

* * *

لأيا وتبينّا الحركـــة
ثمة وإذا جثة سمكـــة
طافية فوق الموجة ميتة ، والشاطىء فى إشفاق
وصرخت « رفيقى ! أين نسير ؟
لنعد ، فالجثة همس نذير
أرسلها عمـــلاق شرير »
فأجاب رفيقى « نحن هنا يحرسنا الحب ، فأى فراق ؟ »
وغرقنا فى صمت براق

* * *

هنا تتكون الملامح الأولى للرمز ، فهو « جثة سمكة » قد لا تعنى شيئاً ، ولكنها بالنسبة للحبيبين الخائفين « إنذار أسى ودليل فراق » ، وكأنها تثير فى خيال الشاعرة صورة حبها وقد تحول إلى رفات أو جثة هامدة كجثة هذه السمكة الشوهاء :

ومشينا ، لكن الحركة
ظلت تتبعنا ، والسمكة
تكبر ، تكبر حتى عادت فى حضن الموجة كالعملاق

وصرخت « رفيقى أى طريق
يحمينا من هذا المخلوق
لنعد فالدرب يضيق يضيق
والظلمة محكمة الاغـــلاق »
فأجاب رفيقى مرتعشا ، والظلمة محكمة الإغلاق
« نهرب ، لن تسلمنا الآفاق »
وبقينا نهرب ، والسمكـــة
تتبع أرجلنا المرتبكـــة
تلك الأحداق ، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق ؟
وزعانفها السود الشوهاء
ســـدت فى وجهينا الأرجـــاء
وأراقت فى الجو الوضاء
سحبا سوداء ولون محاق
حتى وجه القمر السحرى غشاه أسى وظلام محاق
وتلاشى مبسمه البراق

* * *

بهذا تكتمل أبعاد الرمز ، وتتحول السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على الحبيبين كل طرق النجاة ، وبه تتغير معالم السعادة إلى كآبة غامرة ، فالجو المضىء قد غشته السحب السوداء ، أما القمر فقد انتقب بالظلام أو قل بالأسى الذى اعترى الشاعرة ، فما الطبيعة إلا صورة من حالاتنا النفسية . ترى هل ترمز الشاعرة بذلك العملاق النهرى إلى الإحساس بالزمن — وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة — أم إلى الخوف من مفاجآت القدر ؟ إن الجزم بأحدهما ليس بذى بال لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة ، هى المجهول بأرحب معانيه .

ولعله قد لوحظ أن الرمز فى تلك القصيدة نفسى من حيث إنه يوحى بنزعة من نزعات الذات الباطنة ، هى إحساس الشاعرة بأنها مطاردة من قبل عدو خفى بلجوج ، قد يكون الذكرى أو الندم أو الزمن أو المجهول بعامة . ثم هو نفسى من حيث صورته الفنية لأنه قد بنى على ما يشبه الحلم أو تيار اللاوعى unconsciousness ، إذ ليس معقولاً أن تصعد الجنيات المنتقمات

من النهر — كما تحدثنا القصيدة — وليس معقولاً كذلك أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق كبير ، إنما هى رؤيا تتجسد فيها مخاوف الشاعرة صوراً ورموزاً مستمدة من عالم النفس الغنى العميق . وهى من هذه الوجهة تذكرنا بقصيدة « الغراب The Raven » لادجار آلان بو ، وفيها يرمز الشاعر بالغراب إلى مرارة الذكرى مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة إلى لعنة الزمن ، وفيها كذلك يستخدم « بو » — كما تستخدم « نازك » — جو الظلام والحيرة والتردد والرياح والنافذة والغراب ذى الطبيعة المفترسة وكأنه وحش يهدد أمن الشاعر — يستخدم كل ذلك ليفسح المجال للرعب والأسى والفزع . بل إن شعور التوقع الذى صورته « نازك » ، فى بداية قصيدتها على شكل حوار بينها وبين رفيقها الذى يطمئنها بأن ما يسمعانه ليس سوى صوت الريح ، هذا الشعور بعينه نجده سائداً فى بداية قصيدة « بو » ، حيث يفاجأ فى إحدى ليالى ديسمبر القاسية بطارق فى الظلام ، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحداً ، وإذ ذاك يعود إلى مجلسه قلقاً مهموماً ، ولكن الطرق ما يلبث أن يعود أقوى مما كان ، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب يدخل عليه دون تحية أو استئذان ، وإذ يسأله الشاعرعن اسمه أو ماذا يكون لا يجيبه هذا الطائر الغريب بغير كلمة واحدة: « هيهات »، يقولها وكأنها ماتت على شفتيه فلا يجد عنها حولا ، آنئذ يزداد انزعاج الشاعر فيهتف به أن يغادر بيته: لتكن تلك الكلمة فراق ما بينى وبينك طائراً كنت أم صديقاً ، هكذا صحت به وقد نهضت قائماً. عد إلى العاصفة فى عالم الموت المظلم، لا تترك أى ريشة من ريشك الأسود تذكاراً لما فاهت به روحك من كذب . . أترك وحدتى غير معتدى عليها . غادر التمثال من أعلى بابى . . . انزع منقارك من صدرى ونحّ عنى شبحك المخيف . . . فصاح الغراب . . هيهات »[١٧٨] ، وحينذاك نحس فى حدس شبه يقينى أن الشاعر يتحدث عن ذكرى أليمة تعاوده كلما أجنه الليل ، وتنشب نارها فى صدره فلا يستطيع منها مفراً ، مثلما لا تستطيع « نازك الملائكة » من عدوها الخفى مفراً .

مقومات الرمز فى شعر نازك الملائكة :

« نازك الملائكة » تلميذة وفية لفن الأداء كما عرفه شعراء التعبير الرمزى وبخاصة

---

(١٧٨) انظر ترجمة لهذه القصيدة فى : د. محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه (القاهرة — معهد الدراسات العربية سنة ١٩٥٥) ص ٨٢ — ٨٩ .

محمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجى ، فهى مثلهما تعتمد على تمثيل الحالات النفسية والمعانى الوجدانية عن طريق تجسيدها فى صور مادية ، أو تشخيصها بإضفاء خصائص الكائن الحى عليها .

ولقد يكون هذا التمثيل جزئيًّا : ينحصر فى الصورة ولا يمتد على رقعة القصيدة بكاملها ، مباشراً : تفصح فيه الشاعرة عن موضوع التجسيد أو التشخيص ، ولا تتركه لحدس المتلقى واستعداده النفسى ، كما نرى فى قصيدتها « تواريخ قديمة وجديدة »، حيث توحى — عن طريق التصوير — بأن الماضى لا يعود ، وأن محاولة استرجاعه كمحاولة نبش قبر قديم :

وسألنا عــن الأمس   فعثرنــا على تــابوت
وهناك عــلى الــرمس   يجثم الــزمن المبهــوت
. . . .
ورأينا الغــد المنتظر   ساحبا نصفه المشلول
ســاحبا نصفــه المحتقر   نصفه الجامد المملول[١٧٩]

* * *

على أن الشاعرة كثيراً ما تتجاوز أمثال هذه التشخيصات البسيطة المباشرة إلى التجسيد والتشخيص المركبين ، حيث يتسع كل منهما ويمتد حتى يستوعب القصيدة باعتبارها بنية حية ، وحيث لا تصرح الشاعرة بما تعنيه اعتماداً على الحدس والإيحاء ، وبهما يتحول التشخيص إلى رمز كلى ، ذلك ما نلاحظه فى قصيدة « جنازة المرح »[١٨٠]، ثم فى قصيدتى : « يحكى أن حفارين » و« عندما قتلت حبى »[١٨١]، وفيهما يبدو الحب كأنه جثة هامدة تواريها الشاعرة التراب مثلما يوارى الأحياء . كذلك قصيدة « الزائر الذى لم يجىء »[١٨٢] حيث يتشخص طموح الشاعرة إلى المجهول فى صورة زائر غائم القسمات والملامح تنتظره كل مساء ولكنه لا يجىء :

ومر المساء ، وكاد يغيب جبين القمر

---

(١٧٩) ديوان : شظايا ورماد ص ٣١ — ٣٢ .
(١٨٠) السابق ص ١٣٢ .
(١٨١) انظر ديوان : قرارة الموجة ص ١١٢ ، ١٢٩ .
(١٨٢) السابق ص ١١٨ وما بعدها .

وكذنا نشيّع ساعات أمسية ثانية

ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية

ولم تأت أنت . . . وضعت مع الأمنيات الأخر

ولكن هل تنتظر الشاعرة حقا هذا الزائر الغريب ؟ إن كلاً منا يتمنى فى قرارة نفسه شيئاً حتّى إذا ظفر به لم تعد به إليه لهفة ، وامتدت حدود أمانيه إلى شىء آخر ، ومن ثم تفضل شاعرتنا ألا يحضر هذا الزائر المنتظر أو ألا تتحقق هذه الأمنية المرجأة وأن تظل حلماً تتعلل به النفس :

ولو جئت يوما — وما زلت أوثر ألا تجىء —

لجف عبير الفراغ الملون فى ذكرياتى

وقُص جناح التخيل واكتأبت أغنياتى

وأمسكت فى راحتى حطام رجائى البرىء

وأدركت أنى أحبك حلماً

ومادمت قد جئت لحما وعظما

سأحلم بالزائر المستحيل الذى لم يجىء

بهذا نصبح على شبه يقين وجدانى بأن الشاعرة لا تتحدث عن زائر حقيقى، بل عن ذلك الشىء الغامض الذى يحلم به كل منا ، عن ذلك المجهول الذى تمتد أمنياتنا إليه بين الرجاء والخوف ، والذى تتركز المتعة به فى امتناعه على التحقيق .

(ب) صلاح عبد الصبور ورموز الحالات النفسية :

الحزن والحب والطموح الإنسانى إلى الحقيقة : ثالوث متعدد الأوجه تكاد تدور عليه معظم رموز الشاعر المصرى « صلاح عبد الصبور » ، وهو ثالوث لا يقبل التجزئة بطبيعته ، لأن حالات النفس من الغموض والتعقيد بحيث تستعصى على أية محاولة للتبسيط أو التجزئة ، ومن ثم ليست التفرقة بين هذه العناصر الثلاثة إلا من باب التقريب .

وللايحاء بهذه المنازع الذاتية الثلاثة اتكأ الشاعر فى ديوانه الأول (الناس فى بلادى) [١٨٣]

---

(١٨٣) ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٥٧م عن دار الآداب ببيروت ، أما الديوان الثانى « أقول لكم » فقد رجعنا إلى طبعته الثانية الصادرة عن دار الآداب سنة ١٩٦٥م ، أما ديوانه الأخير « أحلام الفارس القديم » فقد ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٦٤م عن دار الآداب كذلك .

على الصورة الرمزية غالباً ، أما فى ديوانه الثانى (أقول لكم) فقد التجأ إلى الإطار الرمزى المستمد من التراث القومى أو العالمى يصوغ فيه أفكاره ويحدد به رؤيته للنفس والوجود . ثم كانت المرحلة الثالثة — بعد الصورة والإطار الرمزيين ومعهما — مزاوجة الشاعر بين الرموز المستمدة من التراث والرموز المستقاة من واقع الطبيعة ، وهذه المرحلة تشمل الكراسات الثلاث الأولى من ديوانه الأخير (أحلام الفارس القديم) . أما الكراسة الرابعة من هذا الديوان فتمثل أحدث أبنية الرمز بالنسبة للشاعر ، ونعنى بذلك انصرافه إلى ما أسميناه « بالنماذج الرمزية التراثية » حيث يصوز شخصية من شخصيات التاريخ أو التصوف تصويراً يشف عن أفكار ومشاعر عصرية ، وبذلك يتجنب الشاعر مغبة التقرير ونضوب إيحائه . ومن نماذج هذه المرحلة قصيدتاه « مذكرات الملك عجيب بين الخصيب » و « مذكرات الصوفى بشر الحافى »[١٨٤] ، فالملك فى الأولى رمز لإنسان اليوم فى سعيه وراء الحقيقة وبحثه عن اليقين ، أما بشر الحافى — وهومن رواد الطريق ، وله بهذا الاعتبار إشعاعات لا تنطفىء فى وجدان المتلقى العربى — فإن الشاعر يدين على لسانه زيف الحضارة الراهنة وما فيها من عقم وانحلال . وتلك وسيلة فى بناء الرمز تستوحى ماصنعه « اليوت» فى قصيدته «أغنية العاشق ج الفريد بروفروك» — وقد سبق أن أومأنا إليها — كما أنها تطبيق أمين لنظريته فى « المعادل الموضوعى » ، وفيه يوحى الشاعر بعواطفه وأفكاره عن طريق تجسيدها فى شخصية وحدث وموقف تكون جميعاً بمثابة «المعادل» لتلك العواطف والأفكار المراد إثارتها[١٨٥] .

و «الليل » من أبرز رموز الحزن فى شعر صلاح عبد الصبور — على الأقل فى ديوانه الأول —، عنينا الليل بكل ما يثير من أشجان وظنون وذكريات ومخاوف حبيسة فى أعماق الذات الشاعرة ، وهو : إما مصدر مباشر لهذا الحزن كما يتضح فى قصيدته « رحلة فى الليل » :

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع فى بحر الحداد[١٨٦]

---

(١٨٤) انظر : أحلام الفارس القديم ص ٩٧ وما بعدها .
(١٨٥) انظر : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٢٣ .
(١٨٦) ديوان « الناس فى بلادى » ص ٣٧ .

وإما مسرح لحدث يبتعث هذا الحزن ويستثيره، فعزرائيل يمارس عمله فى المساء (قصيدة الناس فى بلادى)[١٨٧] . والحياة لا تجف فى عينى البائس الشريد إلا تحت جنح الليل (قصيدة السلام)[١٨٨] . والأجدل المنهوم لا ينقض على الطائر الصغير وإلفه الحبيب ليشرب دماءهما ويعلك ذماءهما إلا متسترا بالظلام (رحلة فى الليل) ، أما الطارق المجهول فيذكرنا فى سماته ورهبته وميعاد زيارته الليلية « بغراب » « بو»، فهو مثله يعكر على الشاعر وحدته ويسد عليه بابه ، أو قل يغلق دونه طريق الفرار :

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ المساء
« إلى المصير » . . والمصير هوة تروع الظنون[١٨٩]

وإذا كان طارق « بو » يرمز إلى الذكرى ، فإن طارق « عبد الصبور » أقرب إلى ذلك الحزن القدرى الغامض يهتصر وجدان الشاعر كلما جن المساء ، « والحزن — كما يقول — يولد فى المساء لأنه حزن ضرير » .

ترى هل لهذا الحزن بواعث واقعية من المجتمع أو البيئة ، بعبارة أخرى هل يختلف ذلك الحزن عن تلك السوداوية الرومانتيكية التى غمرت نتاج شعرائنا حتى الحرب العالمية الثانية ؟ هل له محتوى قومى أو إنسانى ؟ إن ذلك ما تشف عنه بعض نماذج الشاعر ، وبخاصة قصيدته « الحزن » ، ففيها يمكن أن نحدس بأن الواقع الاجتماعى بكل تناقضاته، والبيئة بكل ما عانته أو تعانيه ، كانا وراء ذلك الشجن الملحّ الذى تسربلت به أوليات قصائد الشاعر :

يا صاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

---

(١٨٧) السابق ص ٦٠ .

(١٨٨) السابق ص ٦٩ .

(١٨٩) انظر المقطوعتين الثانية والثالثة من قصيدة « رحلة فى الليل » — المصدر السابق ص ٣٨ وما بعدها .

وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف[١٩٠]

فمعركة الرزق اليومى المقتر جزء من معركة الحزن فى نفس الشاعر ، كما أن معركة الحرية — وهى الوجه الآخر لمعركة الرزق — جزء منها ، فالحزن هو الذى « قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز وأقام حكاماً طغاة » . وذلك ما يعطى رموز الحزن عند الشاعر — فوق إيحاءاتها الذاتية — معنى اجتماعياً واقعياً به تختلف عن نظيرتها فى شعر « نازك الملائكة » .

وإذا كان لحزن الشاعر معنى اجتماعى ، فإن له بالإضافة إلى ذلك دلالة عاطفية ، فلقد يكون « الحب » طريقاً إلى التطهر — وربما إلى الهرب — من ذلك الحزن المقيم ، بما يخلقه من عوالم مثالية يتجاوز فيها الإنسان هموم بيئته وآلام قومه ، وذلك ما يحاوله الشاعر فعلاً فى مثل قصيدته « سوناتا »[١٩١] حيث يحلم برحلة عاطفية غامضة إلى حياة فطرية تخلو من زيف الحضارة ولا تؤرقها مطالب الحياة اليومية الملحة ، وهى رحلة ذات محتوى رمزى يذكرنا برحلات « بودلير » الشعرية .

يقول « عبد الصبور » :

ولا تشغلى ، إننا ذاهبان إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها ، لا الحياة تضن علينا ، ولا النبع جف
ونصنع كوخاً حواليه تل ، من الورد باحته والسجف
ويا فتنتى . . . سأمى رحلتى ، وغربتنا المرفأ المنتظر

فمن الواضح أن الشاعر يطمح إلى حياة فطرية بعيدة عن جفاف المدينة وجدبها ، وتلك نظرة مثالية تهرب من دنيا الواقع التعس إلى عالم وهمى رحب ، أى أن رحلته هذه ذات جانبين : فهى نقد للبيئة الاجتماعية ؛ بقدر ما هى فرار من برودة الحزن إلى دفء العاطفة .

وتتراءى مخايل هذه الرحلة الرمزية فى كثير من قصائد الشاعر الأخرى[١٩٢] ، ولكنها — على أية حال — رحلة لا تحقق كل غايتها ، إذ كيف يمكن للحزين أن يحب ؟ كيف يستطيع من يحيا فى حصار من التقاليد والضغوط الاجتماعية العاتية أن ينشىء علاقة

---

(١٩٠) الناس فى بلادى ص ٨٨ .

(١٩١) السابق ص ٦٣ وما بعدها .

(١٩٢) انظر قصائده : رحلة فى الليل ، الرحلة ، أغنية حب ص ٣٣ و ٦٦ و ٨١ من المصدر المذكور .

عاطفية خاصة ؟ ذلك ما يعترّف به الشاعر حين يقول فى قصيدته « لحن » :

بيننا يا جارتى سبع صحارى
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا
ألقيت فى رجلى الأصفاد مذ كنت صبيا (١٩٣)

أى أن الواقع الاجتماعى وقيمه الوضعية الضيقة — وهما مبعث فرار الشاعر إلى الحب باعتباره طريق النجاة — هما بالذات ما يمنع نمو عاطفة من هذا القبيل ، ومن ثم يخفق الحب فى تطهير الذات الشاعرة من أحزانها المقيمة ، ويصبح هذا الإخفاق بدوره بعداً آخر يضاف إلى أبعاد القضية .

ولقد يكون الإخفاق العاطفى والحرمان طريقاً إلى التسامى وتصعيد الغرائز الدنيا ، وذلك على وجه التحقيق ماحدث بالنسبة لشاعرنا ، فعظم رموزه العاطفية رموز مثالية تشف عن نظرة إلى الحب تمتزج فيها القداسة بالبراءة ، والحب بالنسبة له معنى علوى فيه من الألوهية جلالها ومن الطفولة نقاؤها وسذاجتها ، « فالإله الصغير » فى قصيدته الموسومة بهذا العنوان يرمز إلى الحب ، والصبى المحتضر فى قصيدته « طفل » يرمز إلى المضمون ذاته ، أما قصيدة « ذكريات » (١٩٤) ففيها تتجسد عاطفة الشاعر فى صورة إنسان سجين شريد ، يعانى وحشة الموت فى كوخه الذليل ، وحين تدب فيه الحياة ، وتصافح عينه أضواء الشمس من جديد ، تمتد يد حانية تتلقاه رفيقة به مشفقة عليه :

وكان جائعا وظامئا ، ممزق الثياب
ولم يكن له فى الكون من أحباب
وفجأة لاحت له أميرة مؤتزرة
بيضاء مثل لؤلؤ ، وحلوة كسكّرة
مدت ذراعى فضة تلقاه فى حنان
لكنه استدار للفلاة حائر الخطى
كأنه فيما يحدثون عملاق مضى

---

(١٩٣) الناس فى بلادى ص ٩٢ .

(١٩٤) القصائد الثلاث من ديوانه « الناس فى بلادى » — وهى على التوالى تبدأ من صفحات ٩٥و١٠٠ و ١٠٨ .

غير أن هذا العملاق — أو قل هذا الحب — إذا كان قد صدف عن أميرته الحسناء لغير ما سبب مفهوم ، اللهم إلا ذلك الحزن القدرى الغامض ، فإن رؤاه ما تزال تعاود الشاعر كلما أقبل المساء لينكأ جرحا كاد يندمل :

وتسألين لم حكيت فى المساء قصته
ولم بعثت فى السكون ذكريات ميتة
سيدتى ! وحينما عاهدته كان يموت
سيدتى ! أما عرفت أننى صموت
يطل من كوى الجدار وجهه المرتاب
كل مساء مظلم كأنه سرداب

وزائر له هذه الملامح الغريبة الغامضة : يحيا من موت ، ويأتى من ظلام ، ويعود من جديد إلى الفلاة ، ويطل من كوى الجدار كل مساء — زائر له هذه الملامح ليس كائناً حقيقياً من لحم ودم ، بل هو معنى وجدانى ، أو هو على وجه التخصيص « حب » طوته الأيام ، ولكن رياح الذكرى تذكيه كلما خبا ، فلا يلبث أن يعود تحت أسداف الليل شعوراً حيياً مستريباً . وقد كسا الشاعر هذا المعنى الذاتى ثوباً رمزياً هو صورة السجين الشريد الظامىء الجائع ، وهى صورة تنسجم مع ما يحسه فى حبه من إحباط وحرمان .

ولئن كان الليل من أبرز رموز الحزن فى شعر « عبد الصبور » ، وكان « الإله الصغير » و« الطفل » و « الشريد » نماذج لرموزه العاطفية ، فإن « السندباد » بما يحمله من ظلال تراثية وشعبية ، وبما يمثله من سعى إلى الكشف وحب للمغامرة ، هذا النموذج الشعبى يكاد يكون من أصلح الرموز التى تشير إلى الإنسان المعاصر بكل ما يستشعره من قلق وشوق إلى معاناة التجربة فى جانبيها : الحيوى والفنى ، فمثلما كان السندباد — فى مدلوله الحقيقى — نموذجاً لرغبة الإنسان فى اكتشاف عالمه الخارجى ، أصبح — فى إيحائه الرمزى — نموذجاً لطموح إنسان العصر إلى اكتشاف ذاته والوصول إلى اليقين أو ما يشبه اليقين[١٩٥] .

---

(١٩٥) مما يجدر ذكره أن السندباد لقوة إشعاعه التراثى والشعبى ثم لرحابة إيحائه باعتباره مثالا للقدرة على المخاطرة والرغبة الملحة فى اكتناه المجهول — لم يعد رمزاً عادياً بل أصبح نموذجاً رمزياً ينتقل من شاعر إلى آخر مع تحوير بعض سماته بما يسمح له بتحمل مضامين حديثة — انظر على سبيل المثال : « مدينة السندباد » من ديوان « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب (دار مجلة شعر — بيروت) وكذلك قصيدة « وجوه السندباد » =

على أن مضمون « السندباد » عند « عبد الصبور » ليس ثابتاً ، ولا يتكرر بعينه من قصيدة لأخرى ، لأن تكرار الرمز بمضمون واحد يفقده القدرة على الإيحاء المتجدد ، ومن ثم نراه فى المقطوعة الرابعة من قصيدة « رحلة فى الليل » رمزاً لمغامرة الشاعر خلال أفكاره ومشاعره وتجربته الفنية بعامة ، حيث يمتلىء الوساد بالورق ، وينضح الجبين بالعرق ، ويرسى « السندباد » سفينته — أى خواطره الشعرية — على مرفأ الصباح بعد ليل من الفكر والإبداع ، هذا على حين يتغير إيحاء الرمز نفسه فى قصيدة « الظل والصليب »[١٩٦] لأن الملاح العجوز فيها ليس رمزاً للشاعر الرحالة وحسب ، بل هو رمز كلى للانسان العصرى الذى يفزع من معاناة التجربة الحية ويفضل التراجع أو الحياة التى تشبه الموت على لذة المخاطرة بكل ما فيها من ربح وخسارة .

وكثيراً ما يستعيض الشاعر عن الهيكل الكامل لهذا الرمز « السندباد » بأبرز خصائصه ، ونعنى « الرحلة » التى تتردد على قلمه رمزاً لسعى الإنسان بحثاً عن المعرفة أو جهد الشاعر فى تعقب الخاطرة الشعرية حتى تسكن إلى مكانها فى القصيدة ، ومن هذا النوع الأخير قصيدته « الرحلة » وفيها تغدو أفكار الشاعر وخواطره أشكالاً حية ورؤى يبصرها ويكاد يلمسها ، حتى إذا ما اقتربت منها يده — أو قل قلمه — لم تقبض إلا على دمى جامدة لا حياة فيها :

ورؤى[١٩٧] أنضرها وأقطفهـــا	وألمهـــا ويذرّهـــا سأمى
وعرائس تختـــال فى حلمى	بين الدّفوف وضجـــة النغم
وأطـــل مأخوذاً فتبسم لى	تيجانها ويهـــزنى ضرمى
وتردهــــا كفى فيفجعنى	حس الدمى ، وبرودة الصنم
قممى تنكر لى مسالكهـــا	من بعد إلفى روعـــة القمم

= و « السندباد فى رحلته الثامنة » من ديوان « الناى والريح » لخليل الحاوى (دار الطليعة — بيروت) وكذلك قصيدة « سندباد بلا انتصار » لخليل الخورى (مجلة الآداب — أبريل ١٩٦١م) ثم قارن هذا جميعه بالمقطوعة الرابعة من قصيدة « رحلة فى الليل » لصلاح عبد الصبور (الناس فى بلادى ص ٤٠ — ٤١) لترى مدى عمق هذا النموذج الرمزى وثرائه .

(١٩٦) من ديوان الشاعر المسمى « أقول لكم » ص ٦٦ وما بعدها والرمز فيها غير وارد بلفظه ، لأن الشاعر بدلا من استخدام « السندباد » صراحة يتحدث عن ملامح عجوز يهلك خوفاً حين توشك سفينته على الغرق .

(١٩٧) الناس فى بلادى : ص ٦٦ .

يا رحلة المغنى عـــلى قلمى قرى بجدبى ، عانق عدمى

وتلك مفارقة يحسها كل شاعر له من هذه الكلمة نصيب ، بين ما يريد أن يقوله وما يقوله فعلاً ، ولعل هذه المفارقة كانت أبرز هموم الرمزيين ، وأقوى بواعث اعتمادهم على الإيحاء باعتباره وسيلة إلى التعبير عما يستعصى على التعبير .

منابع الرمز ومقوماته فى شعر عبد الصبور :

أشرنا من قبل إلى أن الحالات النفسية من حزن وحب وطموح إلى الحقيقة هى المحور الذى تدور عليه الرموز فى معظم قصائد الشاعر ، ومن البديهى أن هذه الرموز إن اتفقت من حيث إنها جميعاً ذات إيحاءات نفسية ، فإنها تتفاوت من حيث منابعها وأشكالها .

فتارة يستمد الشاعر رموزه من قلب الواقع صوراً تبدو للوهلة الأولى قريبة الغور ، لكنها لا تخلو — أحياناً — من إيحاءات ذاتية بعيدة ، كتصويره — فى مطلع قصيدته « رحلة فى الليل »[١٩٨] — ثلة الرفاق الذين يلتقون كل مساء على لعبة الشطرنج ، فتلك صورة توحى — فوق مدلولها القريب — بالفراغ والسأم يقتلهما الصحاب بتلك الجلسة الليلية الرتيبة . ويتكرر امتياح الشاعر من نثريات الواقع لتشكيل صوره ورموزه فى قصائده « شنق زهران » و « أبى » و « الناس فى بلادى » وغيرها[١٩٩] ، وفيها جميعاً يحاول استغلال بساطة الصورة واللغة والحوار فى إثارة بعض الإيحاءات على نمط ما صنع « اليوت » فى قصيدته الذائعة « الأرض الخراب »[٢٠٠] .

وتارة أخرى يستقى الشاعر رموزه من الطبيعة ، فهو يتخذ فصول العام فى قصيدته « أغنية للشتاء » — كما اتخذها اليوت فى مطلع قصيدته الآنفة الذكر — رموزاً لحالات الشعور المختلفة ، فالشتاء يوحى ببرودة المشاعر ، والخريف ينذر بذبولها والصيف بشير بيقظتها . أما قصيدته « الصمت والجناح »[٢٠١] ففيها يرمز الصمت إلى حالة من الرهو

---

(١٩٨) السابق ص ٣٧

(١٩٩) السابق ص ٤٨ ، و٥٣ و٥٩ .

(٢٠٠) انظر للتأثيرات الشعبية فى شعر اليوت : روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ١١٧ — ١١٨ .

(٢٠١) القصيدتان من ديوانه الثالث : أحلام الفارس القديم ص ١١ ، ٤١ .

العاطفى الثقيل ما تلبث أن تقطعها رفة جناح طائر توحى بانبعاث الحياة فى تلك العاطفة الراقدة :

وفجأة أورق فى حقل السما نجم وحيد
ورف فى الصمت البليد ريش طائر فريد
همست : يا صديقتى ، توجهى لربنا
وناشديه أن يبث فى ظلالنا
رفرفة الحيـاة من جديد

وطوراً ثالثاً يمتاح الشاعر رموزه من التراث ، إذ يؤمن « عبد الصبور » بنظرية « اليوت » فى وجوب إفادة الشاعر من التراث أو التقاليد traditions ، وهى تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية ، و « الحاسة التاريخية لا تحتم على الإنسان – كما يقرر اليوت – أن يكتب وجيله فى دمه فحسب ، بل تحتم عليه أيضاً أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوروبا من أيام هومر ، كياناً معاصراً ، وأن تلك الآداب مجتمعة تكون فيما بينها كياناً معاصراً »(٢٠٢) ، وفى هذا يغير الحاضر من الماضى بقدر ما يوجه الماضى الحاضر .

وقد ظهر انعطاف الشاعر إلى التراث القومى والأوروبى منذ ديوانه الأول ، غير أنه لم يصبح ظاهرة متميزة الملامح إلا فى ديوانيه الأخيرين ، ورغم أنه قد استغل الأسطورة استغلالاً جزئياً بسيطاً فى نموذج « السندباد » الذى أسلفنا الحديث عنه ، فإن أكثر ألوان التراث تردداً على قلمه تكاد تتركز فى المصادر الآتية :

أولاً : العهدين القديم والجديد : ويظهر هذا بخاصة فى قصيدتيه : أغنية حب ، وأناشيد غرام ، وفيهما يبدو واضحاً تأثره بالإصحاح الرابع من « نشيد الإنشاد »(٢٠٣) . أما قصيدته المطولة – التى استمد منها عنوان ديوانه الثانى – « أقول لكم » فإن فيها أصداء من سفر « الجامعة بن داود » فى العهد القديم(٢٠٤) ، ثم من التراث المسيحى كما يمثله

---

(٢٠٢) انظر ت . س اليوت : مقالات فى النقد الأدبى – ترجمة د. لطيفة الزيات (الانجلو – دون تاريخ) ص ٧ . والتقاليد المذكورة تراث عام يستفيد منه جميع الفنانين فى وصل فنهم بالجمهور أو الجماعة . انظر : D.E.S. Maxwell, The poetry of T.S. Eliot., p. 20.

(٢٠٣) القصيدتان من ديوانه « الناس فى بلادى » ص ٨١ – ١٣٤ قارنهما بالإصحاح الرابع من نشيد الإنشاد – الترجمة العربية للعهد القديم (نشر جمعية التوراة البريطانية والأجنبية) ص٩٨٧ – ٩٨٨ .

(٢٠٤) انظر المصدر السابق ص ٩٧٣ – ٩٨٥ .

العهد الجديد ، ويتجلى هذا فى اصطناع الشاعر نبرة تعبيرية تستقى من أفكار وأسلوب الخطاب الإنجيلى ، بل واصطناع موقف تعليمى يستلهم فيه الشاعر موقف « المسيح » الوعظى . على أن هذا التأثر كان يبدو أحياناً فى صورة الاقتباس المباشر أو غير المباشر. وخوفاً من الإطالة ، وضناً بهذه الدراسة أن تصبح أداة لتعقب مزالق الشعراء بدلاً من النظر التحليلى فى نتاجهم ، سنكتفى بهذا النموذج المقارن لبيان مدى اتكاء الشاعر على التراث المسيحى باعتباره حصاداً إنسانياً عاماً . يقول الشاعر من قصيدته « الألفاظ »(٢٠٥) :

. . إن الألفاظ ثمار الأشجار
أبهى ما تحمل من نوار
وكما أن الشجر الطيب
يعطى ثمراً طيب
فالإنسان الطيب
لا ينطق إلا اللفظ الطيب

وتلك صورة ضيقة الإيحاء، نبرتها خطابية، برهانية تعتمد على القياس الذهنى الجاف، وهى لا تهم دارس الرمزية إلا من حيث إن الشاعر حاول فيها اصطناع لهجة إرشادية تشبه لهجة الإصحاح السابع فى إنجيل « متى » يبتغى بذلك استثارة بعض الإشعاعات التراثية والمعانى الهامشية المقترنة به ، فقد ورد فى ذلك « الإصحاح » : من ثمارهم تعرفونهم . هل يجتنون من الشوك عنباً أو من الحسك تيناً ؟ هكذا كل شجرة جيدة تصنع أثماراً جيدة ، وأما الشجرة الردية فتصنع أثماراً ردية »(٢٠٦) . وواضح من هذا مدى احتذاء الشاعر للنص الإنجيلى ، رغم اختلافهما فى الصورة اللفظية .

ثانياً — تراث الشعر العالمى ، وهو يمثل المنبع الثانى الذى ترتكز إليه رموز الشاعر ، وبخاصة ما يرجع منها إلى قراءته وتمثله أحياناً ، ومحاكاته أحياناً أخرى للنماذج الرمزية فى شعرت.س اليوت ، ومن ذلك صورة الجثة المدفونة فى قصيدته «الشىء الحزين»، فهى تذكرنا بنظيرتها فى المقطوعة الأولى من « الأرض الخراب » لاليوت ، أما الملاح الغريق فى قصيدة « الظل والصليب » فيذكرنا « بفليباس » الملاح الفينيقى الغريق فى المقطوعة

(٢٠٥) ديوان « أقول لكم » ص ٢١ — ٢٣ .

(٢٠٦) إنجيل متى (نشر جمعية التوراة) ص ١٢ .

الرابعة من قصيدة « اليوت » المشار إليها[٢٠٧] .

ثالثاً – التراث الصوفى : ويتمثل بخاصة فى تصويره لبعض النماذج البشرية ذات الإيحاءات الصوفية ، كبشر الحافى فى قصيدته «مذكرات الصوفى بشر الحافى » ، وكالشيخ « محيى الدين » فى قصيدته « رسالة إلى صديقة » ، أما « أغنية ولاء »[٢٠٨] ففيها تمتزج رموز التصوف بالرموز الدينية العامة « كالخروج » و « الإحرام » و « العشق » و« الشهادة » من أجل الإيحاء بمدى ما يكنه الشاعر نحو الحب أو الشعر – وكل منهما يصح أن يفهم من القصيدة – من تقديس وإجلال ، فنى المكابدة الشعرية أو العاطفية نوع من التصوف يشبه مجاهدة العابد فى أداء فرضه الدينى .

* * *

بقى أن نقول إن الأساس الأولى فى بناء الرمز عند « عبد الصبور» هو « التشخيص» ، نعنى خلع سمات الإنسان الحى على الحالات النفسية والوجدانية ، ومن أبرز نماذج هذه الظاهرة قصيدتاه « طفل » و« العائد » وفيهما يتشخص الحب طفلاً صغيراً يتواءم ما فيه من براءة وسذاجة مع نقاء تلك العاطفة وبساطتها[٢٠٩] .

والقدر الضرورى لكى يتخطى التشخيص حدود الاستعارة ويصبح رمزاً ، هو أن يتتبع الشاعر جزئيات الوجه الحقيقى للرمز ، وأن يؤكده بما هو من خصائصه شريطة أن يترك لنا الباب مفتوحاً لكى نحدس بالوجه الآخر من الرمز ، ونستشف ما أراد أن يومىء إليه ، وبذلك يجمع الرمز بين الواقعى – وهو صورته المادية – والتجريدى – وهو محتواه الرمزى – ، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة . فلنر إلى أى

---

(٢٠٧) قصيدتا عبد الصبور فى ديوانه « أقول لكم » ص ٥ ، ٦٠ وانظر تعليق « روزنتال » على مقطوعتى اليوت المشار إليهما : شعراء المدرسة الحديثة ص ١٣٥ ، ١٤١ ، هذا على اختلاف الشاعرين فى البيئة الشعرية التى استخدمت فيها كلتا الصورتين .

(٢٠٨) انظر قصيدتى : « رسالة إلى صديقة » و « أغنية ولاء » فى ديوان الناس فى بلادى ص ١٠٣ ، ١١١ وكذلك قصيدة : « مذكرات الصوفى بشر الحافى » فى ديوان « أحلام الفارس القديم » ص ٩٧ .

(٢٠٩) لا أدرى إن كان الشاعر قد قرأ قصيدة « روبرت بروك » المسماة : اليوم الذى أحببته Day that I have loved ، فبينها وبين قصيدته « طفل » بعض الملامح المشتركة – انظر قصيدة عبد الصبور فى ديوانه « الناس فى بلادى » ص ١٠٠ وقصيدة بروك فى الترجمة العربية لبعض قصائده بعنوان « أحزان المساء » ترجمة كمال الحناوى (ط ١ بمطبعة الشبكشى بالأزهر ١٩٦١م) ص ٢٨ وما بعدها .

مدى وفق الشاعر فى هذا الصدد ــ يقول من قصيدته « العائد »[٢١٠] :

طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

عاد خجلان حييًّا وحزينا

فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا

وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا فى يديه

وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا

وتكسرنا على عينيه ظلا

وتهدّجنا على مبسمه المزموم أنفاساً نديّات وطلاّ

واستدرنا حوله

شفقا أسمر من حول هلال نائم فى قلبنا

إلى آن يقول :

نعمتْ بين الليالى ليلة عاد إلينا فى دجاها

وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا ذلنا عشر سنين فى يديه

ذلنا عشر سنين ، شيّبت منا الجباها

جعلت منا عبيداً للأسى

وهو ما زال صغيراً والها .

* * *

فالرمز فى هذه القصيدة ــ وقد اقتطفنا منها تينك المقطوعتين ــ ذو مستويين ، المستوى الحقيقى الذى اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته ، وهو الطفل العائد ، ثم المستوى التجريدى الرمزى ، ونعنى به « الحب » الذى افتقده الشاعر فترة من الزمن ، والذى أشبهت فرحته به فرحة الوالد بعودة طفله الغائب .

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه ، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه

---

(٢١٠) أقول لكم ص ٣٩ وما بعدها .

بالعناق فيرتمى بين سواعدهم، وأن يشتد بهم الفرح فيبكون ، وأن يتحلقوا حوله ، إلى غير ذلك من الصور التى أكد بها الشاعر المستوى الحقيقى للرمز . غير أنه بين الحين والحين كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الواقعى إلى المستوى التجريدى المرموز ، ومن هذا حديثه عن الرعشة الأولى ، وأن العائد هلال نائم فى القلب ، ثم قوله فى النهاية « وهو ما زال صغيراً والهاً » وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون ، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود .

كلمة أخيرة نشير بها إلى ظاهرتين تتهددان الأبنية الرمزية فى نتاج الشاعر ، أولاهما: اعتقاده أن البساطة الموحية تأتى من احتذاء الواقع ، ومن ثم لجوءه إلى تجميع الصور الشعرية ذات الدلالات الواقعية تجميعاً قائماً على الرصد لا على « الانتخاب » ، مع أننا نعلم أن الفن ليس محاكاة للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الواقع بمقياس الذات ، وأن صورة واحدة موحية قد تفعل ما لا يفعله حشد من الصور . وتلك ظاهرة تلتمس على الأخص فى مطلع حياة الشاعر الفنية[٢١١] .

ثانيهما : إسرافه فى الإحالة على التراث الأوروبى ، وبخاصة على شعر « اليوت » ، مع أننا ندرك أن هذا الأخير حين تحدث عن التراث ، كان يعنى بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التى يحسها بينه وبين تراثه الغربى ، وأن على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القومى أيا كان . ولنتذكر مقولة ريتشاردز « إن الإشارة عبارة عن شراك فعالة يقع فيها الكاتب والناقد الأكاديمى على حد سواء . إنها تدعو إلى عدم الإخلاص وقد تشجع على الكسل وتخفيه ، وحينما تصبح الإشارة عادة من العادات ، فهى حينئذ تتحول إلى مرض »[٢١٢] .

* * *

(٢١١) انظر على سبيل المثال مطالع قصائده : أبى ، الناس فى بلادى ، الحزن ص ٥٣ و ٥٩ و ٨٨ ديوان الناس فى بلادى .

(٢١٢) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ص ٢٨٤ ، ويقصد بالإشارة اقتباس الكاتب أو الشاعر من كاتب أو شاعر آخر أو تلميحه إليه صراحة أو إيماء .

(٥)

الرمزية الأسطورية

ونعنى بها اتخاذ الأسطورة myth قالباً رمزيًّا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية ، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية ، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسى فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله ، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية ، تمتزج بجسم القصيدة ، وتصبح إحدى لبناتها العضوية .

والأسطورة فى الأصل هى الجزء الناطق فى الشعائر أو الطقوس البدائية rituals وهى بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر ، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية(٢١٣) .

والشعر وليد الأسطورة التى لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهماً أو خرافة ، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التى يرونها بعين خيالهم . على أن هذا المفهوم يتعرض للتغيير فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وفيهما لا تعود الأسطورة حقيقة حدسية بل تصبح رواية أو قصة خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية .

وعلى أيدى الرومانتيكيين الجرمان و « كولردج » و « امرسون » و « نيتشه » غدت الأسطورة من جديد — كالشعر — حقيقة من نوع خاص أو معادلا للحقيقة ، ولم تعد — مثلما كانت عند سابقيهم — مجرد نقيض للصدق التاريخى أو العلمى ، بل أضحت مكملا لهما ، ومن ثم اقتربت من مفهومها القديم فى الطور الأول من أطوار البشرية(٢١٤) .

وقد كان لشيوع الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة أثر كبير فى توسيع معنى العلاقة الرمزية ، لاهتمام أصحاب هذه الدراسات بالكشف عن قيمة الصورة الأدبية ، وذلك

---

(٢١٣) أنظر : Austin Warren & René Wellek, Theory of Literature, P. 195 - 196.

(٢١٤) السابق ص ١٩٥ .

بالكشف عن مصادرها فى ماضى الشاعر أو الكاتب أو الإنسان بعامة[٢١٥] . وهنا ظهرت أهمية الأسطورة باعتبارها أحد المنابع اللاشعورية التى يمتاح منها الفنان ، فى أعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشرى ، وهى فى أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية ، يسميها « يونج Jung » النماذج العليا Arshétypes وهى نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى ، وهى مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، وهى صور تغذى الفن والشعر وتنعكس فى المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها[٢١٦] .

الأسطورة إذن انعكاس للاشعور الجمعى ، وهى بهذا الاعتبار مصدر مشروع للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقى الواضح ، فكان على الشعر أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم فى أساطيره ، تلك الأساطير التى لم تعد أوهاماً يهرب إليها الإنسان فراراً من حقائق الواقع القاسية ، بل هى — كما يحدثنا ريتشاردز — « الإدراك الرمزى لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى »[٢١٧] .

إدراكاً لهذه الحقائق فى فهم الأسطورة ، وتحت تأثير نظرية اليوت « فى التراث » ، واستغلالاً للدلالة الرمزية فى الأسطورة — جنح بعض شعرائنا إلى استخدامها فى بناء القصيدة المعاصرة . وأحياناً كانت الأسطورة بالنسبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعرى ، وحينا آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً فى إدراك الواقع ونسيجاً حياً يتخلل القصيدة ، وأساساً يرتكز عليه الشاعر فى فنه بعامة . ومن هذا القبيل الأخير كان الشاعر العراقى « بدر شاكر السياب » ولعله أبرز شاعر عربى عنى بالأسطورة الرمزية ، ومن هنا كان اقتصارنا عليه نموذجاً لما دعوناه «بالرمزية الأسطورية» .

ويمكن القول بأن الرمز الأسطورى عند « السياب » قد مر بمرحلتين : فى أولاهما كانت الأسطورة تعبيراً عن واقع قومى وحضارى ، وفى ثانيتهما كانت تعبيراً عن ألم ذاتى ألهبه المرض الطويل والغربة والحرمان . وإذا كان ديوانه « أنشودة المطر »[٢١٨] رصداً أميناً

---

(٢١٥) انظر : The Lterary Symbol, P. 66.

(٢٦) انظر : د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط٣) ص ٣٧٩ .

(٢١٧) ستانلى هايمين : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ٢ ص ٢٠٩ .

(٢١٨) ظهر للشاعر دواوين : أزهار ذابلة (بغداد سنة ١٩٤٧م) ، أساطير (١٩٥٠م) ، أنشودة =

للمرحلة الأولى فإن ديوانيه اللاحقين : « المعبد الغريق » و « منزل الأقنان » يعكسان ملامح المرحلة الثانية ، وفيها تتحول الأسطورة من هيكل محدد القسمات إلى أصداء مبهمة تشف عنها القصيدة ولا تبوح صراحة .

وقد كانت هذه المرحلة الثانية بدورها مقدمة لطور فنى ثالث وأخير ، فيه أصبحت قصيدة «السياب» نشيجاً ذاتياً يغالب الضنى بالبث المباشر ، ويميل عن الرمز إلى التصريح . وديوانا الأخيران « شناشيل ابنة الجلبى » و « إقبال » نموذج واضح لهذا الطور النهائى فى فن الشاعر وحياته معاً .

ونستطيع — على سبيل التقريب — أن نصف المرحلة الأولى « بالأسطورية الموضوعية » لاستيعابها مضامين واقعية وقومية ، وأن نصف المرحلة الثانية « بالأسطورية الذاتية » لما لها من إيماءات ذاتية بحتة ، بينما يعتبر نتاج الشاعر قبل « أنشودة المطر » وبعد « منزل الأقنان » خارج نطاق هذه الدراسة ، إذ كان — كما أشرنا — أكثر جنوحاً إلى التعبير بالصورة بدلا من الرمز والأسطورة .

(ا) الأسطورية الموضوعية :

وأسطورة السياب الرئيسية فى تلك المرحلة هى الأسطورة البابلية التى تحكى قصة الإله « تموز » ، وقد صرعه خنزير برى ، « وهو يموت مرة فى كل عام ، هابطاً إلى العالم السفلى المظلم ، وبغيابه تختفى حبيبته « عشتار » ربة الطاقات الخصيبة فى العالم ، وتتوقف بذلك عواطف الحب وينسى الإنسان والحيوان غرائزهما لحفظ النوع وتهدد الحياة بالفناء ، ولكن ملكة الجحيم (ارش كيجال) توافق بغير رضاها على أن تنبعث « عشتار » برفقة « تموز » مرة إثر مرة كل شتاء وأن تنبعث لذلك الحياة فى كل عام »[٢١٩] .

والمغزى الكامن وراء تلك الأسطورة هو أن البعث لا يتم إلا من خلال التضحية وأن الحياة لا تنبثق إلا من خلال الفداء . وهو مغزى نجده وراء معظم الأساطير التى ازدهرت فى حضن الحضارات الزراعية القديمة ، وإن اختلفت الأشكال والأسماء ، فى مقابل « تموز

= المطر (دار مجلة شعر — بيروت سنة ١٩٦٠م) ، المعبد الغريق (دار العلم للملايين — بيروت سنة ١٩٦٢) ، منزل الأقنان (دار العلم للملايين — بيروت سنة ١٩٦٣م) شناشيل ابنة الجلبى (ط ٢ — دار الطليعة — بيروت سنة ١٩٦٥) ، إقبال (دار الطليعة — بيروت سنة ١٩٦٥م) .

(٢١٩) سير جيمس فريزر فى « الغصن الذهبى » — نقلا عن الأستاذ محيى الدين محمد — الرموز عند بدر شاكر السياب — مقال بمجلة « المجلة » يوليو سنة ١٩٦٣ م ص ٩٢ .

وعشتار » عرف قدماء المصريين « إيزيس وأزوريس » كما عرف سكان آسيا الصغرى «آتيس» بينما عرف الإغريق « ديونيزيوس» ، وجميعها رموز تشير إلى مضمون يكاد يكون واحداً ، هو ذلك الإله الذى ينبعث كل عام مبشراً بالخصب والمطر والحياة .

إن المنبع المشترك لهذه القصص جميعها يكمن — حسب ما قرر ماثسن — فى إيقاع الطبيعة الأساسى : إيقاع موت الفصول وبعثها ، وما رمزيتها المتنوعة إلا محاولة لتفسير نشأة الحياة[٢٢٠] ، بالإضافة إلى ما فيها من معنى إيجابى قوامه الإيمان بأن انتصار الحياة لا يتحقق إلا بالبذل ، وأن انبعاث الإله الصريع — تموز وما يماثله — رهين باستشهاده أولاً ، ومن ثم فإن انتصار الإنسان الحديث على قوى الشر والتخلف لا يتم إلا بالطريقة ذاتها ، أى حين يصبح هذا الإنسان قادراً على العطاء والتضحية ، فمثلما كان الإنسان البدائى يتوسل إلى السيطرة على الطبيعة بما يقدمه من قرابين وما يقوم به من شعائر ، يتوسل الإنسان العصرى إلى السيطرة على مصيره وأقداره بالفداء والشهادة ، وتلك هى الدلالة الرمزية التى استنبطها « السياب » من معظم أساطيره والتى تعتبر قصيدته « تموزجيكور »[٢٢١] من أبرز نماذجها .

و« جيكور » مسقط رأس الشاعر ، وإذا كانت هذه القرية الصغيرة البائسة رمزاً لتعاسة الوطن العراقى الكبير — فيما قبل الثورة — فإن «تموز » ليس إلا رمزاً للشاعر خاصة ، وللإنسان العراقى إجمالا ، وهوما يمكن أن نستشفه من خلال تلك القصيدة :

ناب الخنزير يشق يدى
ويغوص لظاه إلى كبدى
ودمى يتدفق ، ينساب ،
لم يغد شقائق أو قمحاً
لكن ملحا .
— عشتار . . وتخفق أثواب

---

(٢٢٠) لويز بوجان : الشعر — ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ص ١٢٧ .

(٢٢١) بدر شاكر السياب — : أنشودة المطر — نشر دار مجلة شعر — بيروت سنة ١٩٦٠م ص ٩٩ وما بعدها .

وترفّ حيالى أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلّب ينساب
لو يومض فى عرقى
نور فيضيء لى الدنيا
لو أنهض ! لو أحيا !
لو أسقى ! آه لو أسقى !
لو أن عروقى أعناب !
وتقبل ثغرى عشتار
فكأن على فمها ظلمة
تنثال علىّ وتنطبق
فيموت بعينىّ الألق
أنا والعتمـــة

فمن الواضح أن الشاعر يعانى – تحت وطأة الضغط السياسى والاجتماعى – ما كان يعانيه تموز فى ظلمة قبره الموحش ، وهو مثله يتشوف إلى النور والحياة . ومن الواضح كذلك أنه لكى يوحى بهذا التماثل يستعيد كثيراً من أدوات الأسطورة : الخنزير الذى صرع « تموز » ، والشقائق التى يحكى أنها انبثقت وارتوت من دمه ، وعشتار التى تصحبه فى رحلة البعث .

ولو اقتصر الشاعر على ذلك لكانت الأسطورة مجرد استعارة تفسيرية حذف فيها المشبه وبقى المشبه به ، غير أننا نلاحظ – فى حدود القطعة التى اقتطفناها – أنه قد لجأ إلى تحطيم الإطار المعروف للأسطورة بما يتواءم مع محتواها الجديد ، فدم « تموز » غدا ملحا ولم يتحول – كما تحكى الأسطورة – إلى شقائق ، أما «عشتار» فلم تعد تلك الحبيبة القادرة على تجديد شباب الوجود وصنع الحياة ، بل إنها لتقبله « وكأن على فمها ظلمة » تطبق على الشاعر فتميت بعينيه ألق البعث المنشود .

ولئن بدا هيكل الأسطورة بهذا الشكل منافياً من بعض الوجوه لهيكلها الحقيقى فإنه أكثر صلاحية للتعبير عن واقع الشاعر من حيث إنه ضحى كما ضحى تموز ، ولكنه لم

يبعث كما بعث تموز ولم ينتصر — كما انتصر — على قوى الشر التى تستبد بوطنه . ترى هل تظل هذه القوى الطاغية ظلاماً أبدياً يحجب عن عينى الشاعر نور الحياة ؟ ذلك ما لن يكون :

جيكور . . . ستولد جيكور
النور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحى
من غصة موتى ، من نارى

إن الشاعر يؤمن بحتمية النتيجة التى تفضى إليها الأسطورة ، ويثق بأن البعث حقيقة لا مناص منها وإن طال العذاب . ولعل هذا ما يحدوبنا إلى القول بأن السياب يتخذ من الأسطورة منهجاً لإدراك الواقع وتحليله قبل أن تكون مجرد وسيلة من وسائل الأداء الشعرى ، الأمر الذى يختلف به عن معاصريه اختلافاً جذرياً .

منابع الأسطورة ووظيفتها فى شعر السياب :

قلنا إن الأسطورة الرئيسية فى شعر « السياب » بابلية ، على أنه بجوارها تعددت الأساطير التى يستمدها الشاعر من التراث القومى والعالمى ، والتى تتفق فى الغالب مع فكرة الفداء والبعث التى ترمى إليها الأسطورة الأولى .

ومن ذلك استخدامه للرمز الأسطورى الفينيقى «بعل» فى قصيدته « مرحى غيلان »[٢٢٢] لكى يوحى بما يوحيه تموز فى الأسطورة البابلية ، وكذلك استخدامه لآتيس — الذى يقابل تموز عند سكان آسيا الصغرى — رمزاً للمعنى ذاته فى قصيدته « رؤيا فى عام ١٩٥٦م »[٢٢٣] .

ونلاحظ تنوع مصادر تلك الأساطير رغم تقارب مضامينها ، وهو ما تؤكده نظرة إلى ديوان الشاعر « أنشودة المطر » ، فهذا الديوان يمتاح — فوق ما تقدم — من الأساطير اليونانية رموزاً مثل « أدونيس » و« سيزيف » و « غنيميد » و« سربروس » و« أوديب » و « جوكست » و « افروديت » و « أبولو » و« نرسيس » و « ميدوز »[٢٢٤] ،

---

(٢٢٢) « غيلان » ابن الشاعر — انظر أنشودة المطر ص ١٨ وما بعدها .

(٢٢٣) السابق ص ١١٦ وما بعدها .

(٢٢٤) « أدونيس » إله الخصب والنماء ، وسيزيف فى الأسطورة اليونانية يدحرج الصخر إلى أعلى فلا الصخر يستقر ولا هو يستريح ، « وغنيميد » راع يونانى أحبه كبير الآلهة فأرسل إليه صقراً اختطفه وطار به إليه ، =

كما يستمد من الأساطير الصينية فى قصيدة بعنوان « من رؤيا فوكاى » . وبذلك تتسع مصادره لتشمل – فيما تشمل – الأساطير البابلية والفينيقية والإغريقية والصينية .

و «السياب» يدرك – مثلما أدرك اليوت وتبعاً له – أن خير أعمال الشاعر هو ذلك الذى يحيا فيه أجداده الموتى من الشعراء ، وهو من أجل هذا يستقى من تاريخنا وتراثنا الشعبى والقومى والدينى بعض الرموز التى تؤدى وظيفة الأسطورة ، وإن اختلفت عنها فى أن الأسطورة خرافية على وجه اليقين ، وأن تلك غالباً ما تكون من الحقائق التاريخية أو الدينية المسلّمة – ومن ذلك استخدامه لنماذج « كقابيل وهابيل » و « الحلاج » الصوفى المعروف ، والعجل الذهبى الذى عبده بنو إسرائيل فيما قصه القرآن الكريم ، وأبرهة ، وذى قار ، و «البسوس» و « الرشيد » و « حراء » و « المعراج » – وكلها رموز ذات أصل من التاريخ أو الدين ، بل إن مفهوم « السياب » للتراث يصبح أكثر شمولا حين يمتد إلى التراث المسيحى الذى وقف فيه الشاعر عند فكرة الصلب والفداء وما فيها من مغزى يتفق مع الأساس الفكرى العام الذى عبر عنه شعره ، نعنى إيمانه بأن انتصار الإنسان لا ينبثق إلا من رماد التضحية. وربما كانت صلاحية الإطار المسيحى لأداء هذه الفكرة مبعث اتكاء الشاعر عليه ، وكثرة استمداده منه . والذى يقرأ قصائد : « مرحى غيلان » ، « إلى جميلة » ، « العودة لجيكور » ، « رؤيا فى عام ١٩٥٦ » ، « المسيح بعد الصلب » ، « مدينة السندباد »(٢٢٥) يمكنه أن يلاحظ اسراف الشاعر فى ترديد أمثال هذه الرموز : الصلب ، الجلجلة(٢٢٦) العازر ، يهوذا ، وغيرها مما يقترن بذكريات وأحداث معينة فى التاريخ المسيحى .

والملاحظ أن الشاعر قليلا ما يستخدم أحد هذه المصادر الأسطورية أو التراثية منفرداً ، فهو يحشد فى القصيدة الواحدة – وبلا ضرورة فنية أحياناً – فيضا من الرموز المتنوعة المصادر ، ربما لكى يوحى بتواصل الثقافات ووحدة التراث العالمى . ومن أبرز

= « وسربروس » هو الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الاساطير اليونانية ، وأوديب تزوج أمه « جوكست » وهو لا يدرى بأنها أمه ، و « أفروديت » من آلهة الأغريق ولدت من زبد البحر ونزلت إلى البر محمولة على صدفة محار ، و « أبولو » اله الشمس الجبار عند قدماء اليونان ، و « نرسيس » نموذج لعشق الذات ، أما ميدوز فهى هولة فى أساطير الإغريق تحيل من تلتقى عينه بعينها إلى ذهب – انظر أنشودة المطر – هوامش صفحات ٤٣ ، و٥٢ و١١٦ و١٦٨ و١٩٨ و٢٠٢ و٢٠٤ .

(٢٢٥) أنشودة المطر صفحات ١٨١ و ٦٩ و ١٠٨ و ١١٦ و ١٤٥ وما بعدها .

(٢٢٦) الجلجلة : الجبل الذى حمل المسيح صليبه إليه .

النماذج لذلك المقطوعة الثانية من قصيدته « مرثية جيكور »[٢٢٧] وفيها يدين الحضارة الأوروبية : حضارة الحديد والنار والدم ، حضارة العبودية والنخاسة فى عصر يدعى الحرية :

لا عليك السلام يا عصر « ثعبــان بن عيسى » وهنت بن العهود
ها هو الآن فحمة تنخر الديدان فيهــا فتلتظى من جــديد
ذلك الكائن الخرافى فى « جيكور » « هومير » شــعبه المكدود
جالس القرفصاء ، فى شمس آذار ، وعيناه فى بلاط الرشيــد
يمضغ التبــغ والتواريخ والأحلام ، بالشدق والخيــال الوئيد
ما تزال « البسوس » محمومة الخيل لديه ، وما خبا من « يزيد »
نار عينين ألقتــاها على « الشمــر» ظلالا مذبحــــات الوريد
كلما لزّ « شمره » الخيل ، أو عرّى « أبو زيـــده » التحام الجنود
شد راحا وأطلق المغــزل الدوار يدحــوه للمــدار الجــديد

فالشاعر يرمز بثعبان بن عيسى إلى حضارة أوروبا المسيحية ، إذ لم تترسم خطى معلمها الأول ، أما هوميروس الشاعر الإغريقى الضرير فلا يعنى به السياب إلا نفسه ، كذلك فإن « البسوس » و« يزيد » و « الشمر »[٢٢٨] و« أبو زيد » رموز يستمدها الشاعر من تراثنا العربى والشعبى ويزودها بمضامين عصرية ، فالبسوس رمز للقوى الطاغية لا تعيش إلا فى وهج الحرب ، « ويزيد » رمز للاستعمار الحديث يمارس إرهابه مستتراً خلف واجهات وطنية زائفة ، تماماً مثلما استتر قاتل « الحسين » خلف يد « الشمر » المأجورة . وبهذا جميعه يمكن القول بأن الشاعر يمزج بين مصادر رمزية مختلفة ، منها المسيحى ، ومنها الإغريقى ، كما أن منها ما له أصل من التراث القومى أوالشعبى .

وقد نتساءل : هل ثمة فائدة فنية من حشد الأساطير والرموز والإشارات التاريخية على هذا النحو ؟ وجواب ذلك أن نجاح الشاعر فى استغلال الدلالة الرمزية فى الأسطورة وما يقوم بوظيفتها من إشارات تراثية – يتوقف – **أولا** – على حاجة القصيدة إليها بحيث

---

(٢٢٧) أنشودة المطر ص ٩٦ – ٩٧ .

(٢٢٨) البسوس إشارة إلى الحرب الشهيرة فى التاريخ العربى الجاهلى . ويزيد هو يزيد بن معاوية ، والشمر قاتل الحسين .

لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر(٢٢٩)، ثم يتوقف — **ثانياً** — على مدى تمثله للأسطورة ، وإيمانه بها ، واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة ، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية ، فإذا انقلب الأمر إلى رصف جامد لبعض الأساطير الغريبة المذيلة بشروح وهوامش تفض مغاليقها وتفسر معمياتها ، فإن ذلك لا يعدو أن يكون مهارة عقلية لا غناء فيها من الناحية الفنية ، لأن بعض إيحاء الرمز يرجع إلى أنه ارتبط فى ذهن المتلقى ووجدانه بذكريات وظلال وإشعاعات سابقة ، فإذا استعير هذا الرمز من بيئة أجنبية لم يعانها كل من الشاعر والمتلقى لم يكن ثمة ما يقدمه الرمز ، اللهم إلا إذا كانت هذه الاستعارة فى حدود الضرورة الفنية ، وبشرط قدرة الشاعر على تمثلها حتى تصبح وكأنها جزء من التراث القومى ، وتلك مسئولية الشاعر المعاصر تجاه ماضيه ، ومقياس السلامة فيها دقة إحساسه بتجاربه وصدقه فى التماس ما يوحيها دون افتعال أو تقليد .

ونظرة تحليلية فى نتاج المرحلة الموضوعية من شعر السياب تكشف أنه لم يكن حريصاً فى كل حالاته على استخدام الأسطورة فى الحدود التى أشرنا إليها ، وربما كان وقوعه فى قبضة اليوت ، من بواعث إسرافه فى الارتكاز على الأسطورة دون داع فنى إلى الإسراف — تأمل هذه الأبيات من قصيدته « رؤيا فى عام ١٩٥٦ »(٢٣٠) :

أيها الصقر الإلهى الغريب
أيها المنقضّ من « أولمب » فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى — غنميدا جريحا
صالبا عينى — تموزا ، مسيحا

فعلى مدار قطعة لا تتجاوز خمسة أبيات يشير الشاعر إلى « الأولمب » موطن آلهة الإغريق ، ثم إلى « غنميد » الراعى اليونانى الذى أحبه زيوس كبير الآلهة فأرسل صقراً اختطفه وطار به إليه ، ثم إلى حادثة الصلب والمسيح ، ثم إلى تموز الإله الصريع!. فهل

(٢٢٩) انظر ملاحظة من هذا القبيل للأستاذ محيى الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب — المجلة — يوليو سنة ١٩٦٣ ص ٨٩ .

(٢٣٠) أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها .

تحتمل هذه الأبيات القليلة ذلك الحشد من الإحالات الأسطورية والتاريخية ؟ وأين ذلك الارتباط الوجدانى المثير بين المتلقى والرمز؟ وأية ضرورة فنية لذكر المسيح بعد تموز وكلاهما رمز للفداء ؟

ثم إن وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير ، فهى من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته ، ثم هى من جهة أخرى تؤدى وظيفتها العضوية فى القصيدة باعتبارها صورة شعرية ، فإذا قرأناها حصلنا على خبرتين مزدوجتين فى آن واحد ، وتلك غاية لا تتحقق إلا إذا استشف الشاعر روح الأسطورة ، ولم يقف عند دلالتها الجزئية ، وفى هذه الحالة قد يكتفى بالتلميح إليها ، أو تلخيصها ، كما قد يعيد صياغتها من جديد ، مثلما فعل « اليوت » فى بعض مواقف قصيدته الذائعة « الأرض الخراب »(٢٣١) .

ولئن وصل « السياب » فى بعض تجاربه إلى هذا المستوى الوظيفى للأسطورة كما لاحظنا فيما اقتطفناه من قصيدته « تموز جيكور » ، فإنه فى بعضها الآخر — فى قصائده المبكرة على وجه الخصوص — لم يكن على وعى تام بهذه الغاية ، فوقع أسيراً لرغبة الشاعر العصرى فى عرض ثقافاته المختلفة ، ولقد أشبع هذه الرغبة حقاً ، ولكن على حساب فنه . ونظرة سريعة إلى قصيدته « مرثية الآلهة »(٢٣٢) تؤكد هذه الملاحظة ، وفيها يحمل على المدنية الغربية التى تعبد المال وتقدس الذهب بل وتتخذ منه إلهاً تجثو لديه خاشعة ، بينما هذا الإله فى نظر الشاعر :

« كقابيل » يغتال الأشقاء ، راكل	— كأوديب — للخبز الإلهى صافع
وهذا الإله الأملس الفـظّ ماجلا	« لنرسيس » يجثو عنده وهو خاشع
سوى وجه « نرسيس » الرخامى ، شَابَهُ	شحوب يهوذىّ التلاوين ناقـع
وأوفى من الأرباب جيـل يثمـه	على قمة « الأولب » رب مخـادع
ترى فحم إذ يلقاه يلقـاه راجفاً	«وفولاذ» من تَلْمَاح عينيه مائع(٢٣٣).

(٢٣١) انظر بصدد اليوت ، روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٣١ — ٣٢ .

(٢٣٢) أنشودة المطر ص ٤١ — ٤٥ .

(٢٣٣) جرد الشاعر من الفحم والفولاذ شخصين لإلهين من الأرباب الجدد وعاملهما كاسمى علم ومنعهما من الصرف .

ويا عهد كنا كابن حــلاج : واحداً مع الله ، إن ضاع الورى فهو ضائع
أكُلّ الرجال الجوف أن يملأوا به خواء الحشا هذا الإلــه المضارع ؟

فهو يستمد من الأسطورة الإغريقية رموز « أوديب » و« نرسيس » و« الأولب » ، كما يستمد من التراث المسيحي شخصية «يهوذا» ، ومن التراث العربى شخصية الحلاج ، ومن شعر «اليوت» عنوان إحدى قصائده المسماة « بالرجال الجوف TheHollow Men » ، ولكننا نلاحظ أن وظيفة هذه الرموز لم تعد حدود الاستعارة أو التشبيه الصريح ، وأن بعضها يمكن اطراحه دون ضير فنى يذكر ، وأنها جميعاً تنحو إلى التفسير بخلع بعض الشخصيات الخرافية أو التراثية على أشياء وشخصيات حقيقية ، بحيث تحل الأولى محل الثانية على سبيل التبادل .

(ب) الأسطورية الذاتية :

كابد السياب قبل وفاته — فى نهاية ١٩٦٤ م ، — وعلى مدى أربعة أعوام طويلة ، تجربة من أقسى تجارب الشعر العربى المعاصر ، احتشد عليه فيها ثالوث رهيب : المرض والغربة والحرمان . ويشهد ديوانه « المعبد الغريق » بداية هذه المرحلة المضنية من عمره وفنه ، وهى مرحلة تجنح إلى التألم الذاتى والشكوى المباشرة ، ولكنها لا تخلو من أصداء أسطورية يجمع الشاعر بينها وبين الرمز الموروث — على اختلاف مصادره — والرمز المبتدع . غير أن هذه الوسائل الفنية الثلاث تختلف عن نظيرتها فى المرحلة السابقة من حيث دلالاتها ووظائفها .

فنى المرحلة السابقة كان كل من الأسطورة والرمز مرتبطاً بتجربة موضوعية قومية أو حضارية ، أما فى هذه المرحلة فانهما يرتبطان بتجربة ذاتية ، هى العذاب الفردى الذى يهتصر الشاعر . وطبيعى أن يستتبع اختلاف نوع التجربة فى المرحلتين اختلافاً آخر فى نوع الإطار الفنى الذى تصاغ فيه : من أسطورة ورمز ، فإذا كان تموز وعشتار وآتيس ، وأدونيس ، هى النماذج التى تتردد فى معظم قصائد « أنشودة المطر » ، فإن الرموز المفضلة لدى الشاعر فى ديوانيه اللاحقين : « المعبد الغريق » ، « ومنزل الأقنان » هى :

١ — «عوليس» أو « أوديسيوس» بطل « الأوديسة» الذى ضل طريقه إلى وطنه وهو فى عرض البحر . وتتردد تلك الأسطورة فى قصائد : « شباك وفيقة » ، و« المعبد الغريق » و « الوصية »[٢٣٤] . وسر صلاحيتها للتعبير عن تلك المرحلة هو ما يربط بين « أوديسيوس »

---

(٢٣٤) القصائد الثلاث من ديوانه « المعبد الغريق » صفحات : ٢٥ ، ٩٣ ، ١٥٤ وما بعدها .

والشاعر من عذاب الغربة المشتركة : الأول فوق ظهر سفينته والثانى فى داخل مستشفيات لندن وبيروت والكويت .

٢ — « السندباد » ويستخدمه الشاعر نموذجاً للملاح الذى يجوب الآفاق فلا تستقر به دار ، وهو بذلك لا يعنى إلا نفسه ، ومن آياته قصائد : « أفياء جيكور » ، « الوصية » ، « رحل النهار » ، « الليلة الأخيرة » [٢٣٥] .

٣ — « المسيح » و« العازر » : يستخدمهما الشاعر ، الأول رمزاً لمعاناة الألم الجسدى ، والثانى رمزاً للحياة بعد الموت ، وكأنه فيهما يأمل أن يظفر يوماً بالشفاء كما ظفر « العازر » بالحياة على يد « المسيح » . ومن أبرز نماذج ذلك قصائده : « شباك وفيقة » ، «خذينى » ، « سفر أيوب » [٢٣٦] .

٤ — « أيوب » وهو نموذج تراثى يستمده الشاعر من القرآن الكريم والعهد القديم ، رمزاً للصلابة فى حمل عذاب المرض ، والثقة بالسماء مهما اشتدت الكربات وطال الانتظار ، ويمكن القول بأن الشاعر بعثوره على هذا الرمز قد وجد أكثر الصيغ ملاءمة لأحزانه الصابرة ، فقارىء قصيدته «سفر أيوب» و « قالوا لأيوب » يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتر خلفها — كما يفعل بعض شعرائنا — ويفضى على لسانها بأحاسيس غريبة عنها ، بل يشعر وكأن « أيوب » حقيقة هو الذى يشكو ويبوح ويهجس ويأمل ، كما يشعر بأن صلة « السياب » بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل ، وبأن التراث قد تخطى هنا دور التفسير الاستعارى فأصبح بناء عضوياً تنمو من خلاله القصيدة وتتآزر الصور — يقول من قصيدته « سفر أيوب » :

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم .
لك الحمد ، ان الرزايا عطاء

---

(٢٣٥) القصيدتان الأوليان من ديوانه السابق ص ١٠٧ ، ١٥٤ ، والقصيدتان الأخيرتان من ديوانه منزل الاقنان ص ٥ ، ١١٦ .

(٢٣٦) القصيدة الأولى من ديوانه المعبد الغريق ص٥ ، والأخيرتان من ديوانه «منزل الاقنان » : صفحات ٢٦ و٣٦ . وقد سبق اليوت باستخدام العازر رمزا المضمون مشابه — فى قصيدته : أغنية العاشق ج . الفريد بروفروك » — انظر ترجمة لها فى : ترجمات من الشعر الحديث — اليوت ص ١٠١ (دار مجلة شعر — بيروت) .

وإن المصيبات بعض الكرم
ألم تعطنى أنت هذا الظلام
وأعطيتنى أنت هذا السحر ؟
فهل تشكر الأرض قطر الغمام
وتغضب إن لم يجدها المطر ؟
شهور طوال وهذى الجراح
تمزق جنبى مثل المدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى
ولكن أيوب إن صاح صاح
لك الحمد . إن الرزايا ندى[٢٣٧]

فنبرة الحمد على البلاء ، وتحول المصيبة إلى عطاء ، والاستسلام القدرى الكامل، والتوجه إلى الله بما يشبه فناء المحب فى المحبوب — هى نبرة أيوبية خالصة إلى أبعد حد ، وهى تنتمى إلى « أيوب » بقدر ما تنتمى إلى الشاعر ، فلا ندرى هل ينطق الشاعر من خلال الرمز أم يتكلم الرمز بلسان الشاعر . وتلك أقصى غايات التفاعل بين الرمز ومضمونه إذا صح التعبير .

تطور وظيفة الأسطورة :

اتضح مما سبق أن السياب ينزلق — أحياناً — إلى استخدام الأسطورة استخداماً استعارياً ، ويوفق — أحياناً أخرى — فى استيعابها وجعلها جزءاً من بناء القصيدة . ومنذ ديوانه « المعبد الغريق » تؤدى الأسطورة فى شعره غرضاً ثالثاً هو : تلخيص التجربة الشعرية باستقطاب الأسطورة ونفى جزئياتها وتفصيلاتها الثانوية مع الإبقاء على الباعث الرئيسى فيها أو الغاية الكامنة وراءها motive بوصفهما أهم ما يعنى الشاعر من الأسطورة[٢٣٨] ،

---

(٢٣٧) القصيدة من منزل الاقنان ص ٣٦ وما بعدها . وانظر كذلك قصيدته « قالوا لأيوب » ص ١١١— المصدر ذاته .

(٢٣٨) انظر مثلا : تلخيصه لأسطورة « عوليس » فى قصيدته « الوصية » — « المعبد الغريق » ص١٥٥ وفى « أنشودة المطر » مقدمات هذه الطريقة فى علاج الأسطورة .

بل لقد يتخطى الشاعر الأسطورة الملخصة إلى التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير إليها صراحة ، بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثى صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين . تأمل — على سبيل المثال — مستهل قصيدته «حامل الخرز الملون» حيث يحدث نفسه بعدم جدوى تطوافه بين مستشفيات العالم ، لأنه لم يجن منه إلا ما يجنيه حامل الخرز الملون أو حامل الضباب ، وسيعود إلى زوجته المنتظرة فارغ الكفين كما رحل : لا صحة ولا مال :

ماذا حملت لها سوى الخرز الملون والضباب ؟
ما خضت فى ظلمات بحر أو فتحت كوى الصخور
والريح ما خطفت قلوعك ، والسحاب
ما بل ثوبك . ما حملت لها سوى الدم والعذاب(٢٣٩)

أليست صورة الشاعر الذى لم يخض بحر الظلمات ، ولم تخطف الريح قلوعه، استلهاماً عكسياً لأسطورتى «عوليس» و«السندباد» ؟ ثم أليس تمثل الأسطورة على هذا النحو وتحويلها إلى خلفية وجدانية وفكرية للقصيدة — أقرب إلى منطق الفن من سردها سرداً تفصيلياً غير منتج ؟

إن نجاح الرمز الأسطورى يرجع فى الأساس إلى مقدرة الشاعر على استيعابه والاقتناع به حتى يصبح بعضاً من مشاعره وأخليته ، «وإننا — كما يقول الدكتور محمد مندور — لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيما فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا . . . وباستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته فى عالم الرموز على مشقته وخطره ، ولكن على أن يلون الإحساس الفكرة ، وأن ترفع الصورة الشعرية من استوائها البارد(٢٤٠) » .

تلك — فى النهاية — صورة عامة لاتجاهات الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر . حاولنا بها تعقب الظاهرة فى نشأتها وتطورها ، فتصدينا لنماذجها الأولى ، ثم اتبعناها

(٢٣٩) منزل الاقنان ص ٣٣ ، والظاهرة ذاتها يمكن أن تلحظ فى قصيدته «الليلة الأخيرة» — المصدر ذاته ص ١١٦ — ١٢٢ .

(٢٤٠) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد (القاهرة سنة ١٩٤٤ — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ١٨ و١٩ .

بعرض تفصيلي لما انتهت إليه ، كي يمكن — عن طريق الموازنة والمقابلة — معرفة أوجه التماثل والمفارقة بين الرمزية كما عرفها الرعيل الأول : « سعيد عقل » و « صلاح لبكي» و « بشر فارس » ، والرمزية على أقلام الجيل اللاحق : نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، وان كان الفصل بين الجيلين فنيًّا أكثر منه زمنيًّا ، لأن بعض شعراء الطور الأول ما يزال يمارس الكتابة حتى اليوم ، وبعضهم لم يخفت صوته إلا منذ عهد قريب .

والملاحظ أن الصيغة الرمزية الأولى قد وصلت فى بعض نماذجها إلى مرحلة التصفية المذهبية أو كادت ، وأنها كانت أكثر اتكاء على وسائل الإيحاء الصورية والموسيقية ، هذا على حين توفر الجيل الجديد على بناء الرمز باعتباره إطاراً كليا للقصيدة ، مستغلا فى ذلك بعض المصادر التى لم تتح لسابقيه من تراث وأسطورة . ويمكن القول بأن هذا الاختلاف فى الاهتمامات الفنية هو بدوره نتيجة طبيعية لاختلاف المؤثرات التى تعرض لها كل من الجيلين ، فعلى حين كانت الرمزية الفرنسية هى الصورة المثالية للأداء الشعرى بالنسبة للأولين ، كانت أصداء الرمزية فى الشعر الانجليزى — وبخاصة فى نتاج ت.س اليوت — صيغة نموذجية بالنسبة للآخرين .

واعتقادنا أن الدراسة الأدبية ليست رصداً جامداً للموضوع ، بقدر ما هى استبطان وتمثل ورؤيا تنفذ إلى الجوهر ، وتتجاوز الهوامش والتفاصيل ، ومن هنا كان اهتمامنا بعرض الظاهرة وتحليلها تحليلا نقديًّا فى الوقت ذاته ، ومن هنا — كذلك — كان اقتصارنا — مضطرين — على أبرز نماذج الرمزية فى شعرنا المعاصر ، رغم علمنا بأن هذه النماذج ليست حصراً أو استقصاء لكل جزئيات التيار الرمزى ، وإن أمكن اعتبارها تمثيلا شاملا لأبعاده واتجاهاته الكبرى ، وتلك غاية لا يستهان بها فى عرف الدرس الأدبى الحديث .

الفصل الرابع

الصياغة الرمزية فى الشعر العربى المعاصر

مصادر الرمز ـ الصورة الرمزية ـ الإيقاع

محاولتنا فى الفصل السابق كانت إلى التحليل أقرب منها إلى التجميع ، كما كانت عنايتها بالتماس الفروق بين النماذج أكثر من اهتمامها بأوجه القرابة بينها. وقد قامت هذه المحاولة على أساس النظر إلى اتجاهات التأثير الرمزى فى الشعر العربى المعاصر ، كل اتجاه على حدة ، حتى يمكن إبراز ملامحه الفردية وسماته الجمالية الخاصة ، فمن المعلوم أن لكل عبقرية فنية منطقها وظروفها ، وأن ما يأخذه شاعر من مذهب أدبى يختلف نوعاً ودرجة عما يأخذه شاعر آخر من المذهب نفسه ، وهذا الاختلاف بدوره يفضى إلى تفاوت الأنماط الفنية التى يبدعها الشعراء ، مهما بدا من تقارب طائفة منهم فى النزعة أو اتفاقهم فى الإفادة من تيار أو نظرية بعينها .

ولكى تصل هذه المحاولة إلى غايتها ينبغى أن تعقبها نظرة كلية فى الصياغة الرمزية ، لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الأداء الرمزى جملة ، وعلى أساس فنى صرف ، بغض النظر عن الخصائص الذاتية لكل شاعر ، لأن هذه إن كانت موطن أهمية على المستوى التحليلى من البحث ، فإنها على المستوى التركيبى أقل أهمية من الخطوط الرئيسية التى تكون الظاهرة ، ويمكن أن يقال فى عبارة موجزة ، إنه إذا كان الفصل السابق قد تناول الرمزية فى الشعر العربى بالتحليل ، فمن الطبيعى أن يتناولها هذا الفصل بالتركيب ، حتى لا تظل بعض عناصر الفكرة موزعة أو غامضة ، إذ يمثل التحليل والتركيب معاً جناحى المنهج الحديث .

والصياغة الرمزية صياغة إيحائية ، والإيحاء فيها مرهون بأمرين : أولهما : قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره فى صور وأوضاع ذات أصل مادى ، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث تومىء إلى المراد ولا تصفه ، وتثيره ولا تسميه . وثانيهما : استغلال الموسيقى الشعرية فى خلق مناخ نفسى تقصر عنه اللغة بدلالاتها

الوضعية الضيقة ، وسنعرض لهاتين القضيتين بهذا الترتيب ، فنجمل أولا المصادر المختلفة التى استمد منها الشاعر العربى رموزه ، ثم نتصدى ثانياً للصورة الفنية التى تجلت فيها هذه الرموز ، فنتناول خصائص الصورة الرمزية ، وإلى أى مدى توفرت هذه الخصائص فى شعرنا المعاصر ، وأخيراً نعرض بالتفصيل للجانب الإيحائى فى الموسيقى الشعرية باعتبارها عنصراً جوهريًّا فى الأداء الرمزى .

١ ـ تشكيل الرمز ومصادره
فى الشعر العربى المعاصر

كيف يتم تشكيل الرمز . . . أعنى كيف ترتقى الصورة الحسية من كينونتها المادية إلى حيث تصبح بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تحد ؟ لعلنا ما زلنا على ذكر من تلك الحقيقة الأساسية ، وهى أن الرمز فى الأصل كيان حسى يثير فى الذهن شيئاً آخر غير محسوس[١] ، أى أنه يبدأ من الواقع ، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة . فإشارة الشاعر محمود حسن إسماعيل إلى الشادوف بأنه :

جبار أفزعه الردى ، فتقلصت ... أضلاعه من صرعـة التخويف
فتخاله فى الوهم جثـة مارد ... ضجرت لهول فى القبور مخيف
فأعارت الأكفان ثورة حانق ... برمت بحتف ، فارتمت بحتوف[٢]

هذه الإشارة وأمثالها تقف دون مستوى الرمز ، لأن الصورة الحسية فيها تعنى مدلولا حسيًّا ، ولا تثير ما ينبغى أن يثيره الرمز من معان مجردة .

وبالإضافة إلى تحقق المستويين الحسى والتجريدى فى الرمز ، ينبغى ألا يكون المستوى التجريدى المرموز محدداً بكل قسماته وأبعاده ، لأن أساس الرمز الإيحاء ، والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف ، وبهذا تنتفى عن نطاق الرمز تلك الاستعارات والكنايات والأمثال الرمزية المقصود بها إلى استخلاص عبرة أو مغزى صريح ، يفصح عنه الشاعر غالباً فى نهاية القصيدة ، التى تبدو فى تلك الحالة وكأنها قد سيقت خصيصاً

---

(١) انظر مادة Symbol فى الطبعة الرابعة عشرة من المجلد الحادى والعشرين فى Encyclopedia Britannica.

(٢) قصيدة « الشادوف » من ديوان « هكذا أغنى » ص ١١٩ .

من أجل البرهنة على الفكرة المرادة ، وهو ما يمكن أن نلاحظه فى قصيدة « حسن كامل الصيرفى » المسماة « غيرة » ، وفيها يحدثنا عن زهرة مفتونة بضوء النجوم السحرى ، وطائر يعشق تلك « الزهرة » ، وتدفعه غيرته عليها إلى سحقها حتّى لا يتمتع بها غيره :

سمع الطائر مدح الزهر للنجم فغارا
ورأى النجم يحيي الزهر بالضوء جهارا
كلما مس السنا أثوابها اهتزت سكارى
وسرى الشك إلى الطائر فاهتاج وثارا
وأثار الكلم العابر منه ما أثارا
وبدت غيرته الحمقاء فى عينيه نارا
هز جنحيه على الغصن كإعصار اغارا
فهوت زهرته عن غصنها . . ثم توارى

فالشاعر يجسد الغيرة أمام أبصارنا فى قالب تمثيلى رمزى ، لم يكن همه فيه موجها إلى بناء الرمز باعتباره صورة فنية ، قدر ما كان موجها إلى استخلاص مغزاه الكلى ، لأن الطائر العاشق بعد أن يطيح بزهرته الحبيبة لا يلبث أن يرى النجم الغريم يولى الادبار مفسحا الطريق لموكب الصباح الوافد ، وحينذاك يدرك الطائر أن غيرته العمياء لم تكن إلا وهما دمر حياته ، وأنانية حمقاء قضت على زهرته الفاتنة ، وأن جهده كان فى غير طائل ، لأن القدر — كما يشير الشاعر — فوق كل تدبير :

عبث الأقدار فى الدهر بألباب البرايا
كم وراء القدر العابث بالناس خفايا(٣)

فهذان البيتان ليسا أكثر من تلخيص جامع لمغزى تلك الحكاية الرمزية ، وهو مغزى لا يعوزه التحديد والوضوح ، بالاضافة إلى أنه كان من البداية مطلب الشاعر وغايته الأساسية . فإذا تذكرنا ما سلف أن أوضحناه ، من أن الرمز — من ناحية — ينأى عن البسط والتحليل ، ويميل إلى التكثيف condensation ، أى إلى ادماج بعض العناصر المرموزة وحذف بعضها الآخر ، وأن قيمته — من ناحية أخرى — ليست فيما

---

(٣) حسن كامل الصيرفى : قصيدة « غيرة » — ديوان — صدى ونور ودموع ص ١٥٥ — ١٥٨ .

يرمز إليه وحسب ، بل هى كذلك — وقبل كل شيء — فى صورته الشعرية[٤] ، أدركنا أن أمثال هذه المجازات الرمزية قاصرة عن بلوغ المستوى الفنى للرمز ، لتحدد مدلولها ، ولأن القصد فيها إلى تقرير الفكرة وليس إلى بناء الرمز بوصفه شكلا فنياً موحياً .

ثم إن الرمز — فوق ما سبق — ينأى عما هو من خصائص المجاز كالقرينة لأن التأويل فيه غالباً ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية التى لا أساس لها فى أية مقارنة منطقية[٥] ، فعمر أبو ريشة فى قصيدته « البلبل » يحدثنا عن صداح أسير مقيد الخطوات ، ينثر ألحانه كأنما ينثر من كبده ، كلما أطبقت منقاره غصة مده ينقر فى أصفاده المتينة ، وحين تنتهى القصيدة بهذه الأبيات الأربعة :

طوى المنى نوحـا ، ولكنما	لم يغنه النوح ولم يجـده
فعـاف دنياه ، ولم يتخذ	عشـا ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طـول ما مضـه	من عبث الدهر ومن كيده
أبى عليه الكبر أن يورث الأفر	اخ ذل القيـد من بعده[٦]

نصبح على شبه يقين بأن الشاعر — بعد هذه الصورة التى يمكن اعتبارها قرينة تعين المقصود — لم يكن يتحدث عن بلبل حقيقى ، بل كان يتحدث عن نفسه وقد قصرت به الأيام عن تحقيق كل مطامحه فإذا به يزهد فى الحياة والناس ، ويأبى أن يتخذ له منهم شريكة ورفيقة ، مخافة أن يلقى أبناؤه — إن هو أنجب — من عنت الأيام مثلما لقى ، وتعففا أن يعيشوا حياة ذلك حظها من الهوان .

فإذا تجاوزت الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسية الضيقة ، واعتمدت على الإيحاء الرحب وليس على تقرير الأفكار أو بسطها ، وإذا فهمت على أنها بناء مركب تتآزر جزئياته وتتنامى ، ولم ينظر إليها — كما يفعل بعضهم — على أنها مجرد وسيلة للتعبير غير المباشر ، غدت تلك الصورة وأمثالها رموزاً تثير من النواحى النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغة فى دلالتها الوضعية . وفى تلك الحالة قد تعنى القصيدة معانى مختلفة لعدد من القراء ،

---

(٤) انظر الفقرة الثانية من تمهيدنا للباب الأول لهذه الدراسة تحت عنوان «الرمز والرمزية » وكذلك الفقرة الثالثة من الفصل الثالث فى الباب نفسه تحت عنوان « الخيال الرمزى » .

(٥) انظر : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧١ .

(٦) عمر أبو ريشة : مختارات — (منشورات المكتب التجارى — بيروت) ص ٦٧ — ٦٩ .

وقد يكون كل من هذه المعانى مختلفاً هو الآخر عما قصده الشاعر ، بل ربما كان فى بعض الأحيان خيراً منه ، فالشاعر يعبر عن بعض تجاربه الخاصة مما لا علاقة له بشىء مطلقاً خارج هذه الخصوصية ، ومع هذا قد يصبح الشعر بالنسبة إلى القارىء تعبيراً عن موقف عام ، وقد يصبح تعبيراً عن بعض تجاربه الذاتية(٧) ، حتى لتظفر قصيدة واحدة كقصيدة « إلى زائرة » « لبشر فارس» بعدة نظرات ، كل منها ترى فى الزائرة معنى خاصاً لم تره الأخرى ، فبينما يفهمها بعض النقاد على أنها زائرة عجوز قبيحة يفرق الشاعر من زيارتها ويلقاها بهذه الأبيات ، يرى فيها بعضهم حملة على الأدب اللفظى ، على حين يقبلها آخرون باعتبارها زائرة حقيقية ويمضى فى شرح القصيدة على هذا الأساس(٨) ، أما الشاعر اللبنانى الرمزى النزعة « صلاح الأسير » فلا يبصر فى تلك الزائرة مدلولا محدداً ، لأنها بحسب رأيه « ترمز إلى ترجرج العاطفة عند الشاعر وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها ، فكانت قصيدته تلك ظلا لحالته النفسية(٩) » .

على أن تلك القصيدة — فيما نخال وكما لاحظ الأستاذ أنطون كرم(١٠) — ليست إلا تحليلا لبعض مفهوم صاحبها للشعر ، وهو فى ذلك يضرب على غرار الرمزيين الخلص ، فيجعل من الشعر ومقاييسه موضوعاً لشعره ، فليست الزائرة إذن كائناً حقيقيًّا بل هى الخاطرة الشعرية أو القصيدة تلم بوجدان الشاعر — مثلما تلم بوجدان المتلقى — ظليلة خاطفة كما تلم الزائرة :

لو كنت ناصعــة الجبين	هيهــات تنفضنى الزيارة
ما روعــة اللفــظ المبين	السحر من وحى العبــارة

* * *

ظــل على وهــج الحنين	رسمته معجــزة الإشــارة
خــط تساقط كالحزين	أرخى على العــزم انكساره

---

(٧) انظر مقالا للشاعر الناقد ت . س اليوت بعنوان : موسيقى الشعر — ترجمة منح الخورى — الاديب مارس سنة ١٩٥٦ ص ١١ .

(٨) انظر مجلة الأديب — الجزء الثامن (عدد آب سنة ١٩٤٤) ص ٥٦ — ٥٨ — وفيه ترى هذه الآراء الثلاثة منسوبة على التوالى إلى الأساتذة : عدنان الذهبى ، سامى عازر ، أبى مضر .

(٩) الأديب — الجزء السابع سنة ١٩٤٤م ص ٨ .

(١٠) الرمزية ص ١٢٩ .

ماذا بوجـد المحصنين ؟ صوت شـج خلف الستارة
غيبتِ فى العجب الدفـين معنى بـراعته البكـاره
درّا يفـوت النـاظمين ونهضت تهـدينى بحـاره
خطـوات وسـواس رزين وهب تعمّيـه الطهـارة[11]

* * *

وواضح من استخدام الشاعر لكلمات «كاللفظ » و « العبارة » و « والمعنى » أنه أنه ليس فى مقام تصوير زائرة مادية ، بل هو بصدد الحديث عن التجربة الشعرية ، وكيف يعانيها خلقا كثيف الملامح غير ناصع الجبين ، وكيف أن الوضوح والإبانة لا يثيران فى نفس الشاعر — كما لا يثيران فى نفس المتلقى — تلك الرعشة الساحرة التى تثيرها «معجزة الإشارة» ، فالصورة اللفظية للقصيدة إلاستارة تقاوم أية محاولة للفهم والإدراك المحددين ، ويصاب العزم إزاءها بالانكسار ، فلا يبقى ثمة سوى ما تشعه هذه الستارة الصوتية من إيماءات هى مزيج من الوجد والشجى يحس به الشاعر والمتلقى على سواء . فالفيض الشعرى — كما تصورة القصيدة الماثلة — فيض محجب فيه من بكارة المعنى ، ومن نقاء الدر فى قرار البحار ، ما لا يستطيع الاهتداء إليه إلا الشاعر الملهم يقوده وقع الأصوات ورنينها الذى يشبه وسوسة الحلى الكريمة إلى تلك المعانى العذراء وذلك « الوهب الطاهر » على حد تعبير الشاعر نفسه .

تلك — فى اختصار — حدود العملية الفنية التى يتم بها تشكيل الرمز الأدبى : صورة ذات معالم حسية بحسب الأصل ، ولكن الشاعر ما يزال بها يحطم علاقاتها الطبيعية ، ويذيب تخومها المألوفة ، معتمداً على ما يدعى رمزيّاً بتراسل الحواس ، وتبادل الماديات والمعنويات ، ثم على ما يتعاقب فى اللاوعى من مدركات لا صلة بينها بحسب الظاهر ، حتى تصل تلك الصورة إلى حالة من المثالية والتجريد تتوارى فيها الدلالة الوضعية ، وتفسح الطريق لايحاء رحب غير مقيد ولا محدود .

ولكن كيف يختار الشاعر رموزه منذ البداية ؟ وما الأساس النفسى الذى ينبنى عليه هذا الاختيار ؟ وأول ما ينبغى إدراكه فى هذا الصدد أن الرمز ليس جمعاً لأطراف الأشياء بعضها إلى بعض ، وإنما هو رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع ، فهو يجسد

(١١) المقتطف — مايو سنة ١٩٤٤ ص ٤٢٧ .

النفسي بشكل مادى ، وهو يبعث المادى ويضفى عليه حيوية وحركة ، وهو يوحد بين ما يبدو مبعثراً من عناصر الوجود ، ويكتشف علاقاته بغيره ، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام من نوع ما[١٢] ، أى أن عملية الرمز من الوجهة النفسية ذات وجهين : فهى من ناحية تجريد للموضوعى ، وهى من ناحية أخرى تجسيد للذاتى ، ولعل ذلك ما كان يشير إليه « يانج » حين قرر أن الرمز يعتمد فى ظهوره على الحدس من جهة ، والإسقاط من جهة أخرى ، بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك فى الإنسانية ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شيء خارجى هو الرمز . . .

ويشرح يانج مفهوم الإسقاط عنده فيقول إنه يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع ، فالتفرقة بين « الانا » ، « والعالم » لم يعرفها البدائيون ، ومن ثم فانهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن ، بل ادركوه باعتباره كائناً مهولا تشيع الحياة فيه ، وهم أنفسهم مظهر من مظاهر هذه الحياة ، وهنا يمكن القول بأنه كانت لديهم عملية إسقاط بطريقة تلقائية أو سلبية على حد تعبير « يانج » ، فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة . يقابل هذا النوع من الإسقاط السلبى نوع إيجابى ، حيث يسكب الشخص أحاسيسه فى شيء ما ، أى يموضعها ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، وبقدر مايكون هذا الشيء رمزاً يكون صاحبه عبقرياً[١٣] ، وتلك على التحديد مهمة الفنان المبدع .

وعليه ، فإن كل ما تجاوبت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزاً ، شريطة أن تنصهر الذات بالموضوع فى ضرب من الرؤيا أو الكشف ، وأن تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها ، بحيث تصبح الذات موضوعية ، ويصبح الموضوع ذاتياً . ولنتصور مشهداً طبيعياً على سبيل المثال ، فلكى يغدو هذا المشهد رمزاً ينبغى أن تتجاوب معه الذات ، وأن تصبح له قيمة الرؤيا الوجدانية وإلا فإنه يبقى ببساطة كما كان : مجرد مشهد طبيعى[١٤] .

فحين يحدثنا « خليل شيبوب » عن زهرة سوداء فيها ما فى بقية الأزهار من عطر

---

(١٢) انظر : Theory of Literature, P. 195 - 196.

(١٣) انظر : دكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٩١ .

(١٤) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, p. 287.

ولون ، ولكنها تنفرد من بينها بحيرة وحزن غامرين ، فإن نظره فى الحقيقة لا يتوجه إلى الزهرة باعتبارها واقعاً مادياً فحسب ، بل باعتبارها رمزاً لما يعانيه هو نفسه من غربة المشاعر والأفكار :

الزهـــرة السوداء واقفـــة	فى الروض بين فروعها الخضر
نظرت بعين لا بياض بها	مطموسة فى السمت والشزر
فكأنها بعض النجوم خبا	واشتطّ بين الأنجم الزهـــــر
أو منيـــة للنفس خائبـــة	لبست حـــداد الذل والقهـــر
مبهوتة لم تبتسم أبـــداً	عن ســافر طلق وعن ثغـــر
مشغولة فى نفسها ، فلهـــا	لا فرق بين الروض والقفر (١٥)

فالشاعر بعد أن يستمد صورة الرمز — نعنى الزهرة — من واقع الطبيعة المألوف ، يحاول بعث الحياة فى أوصالها بما يسبغه عليها من خصائص إنسانية ، كما يحاول تفتيت إطارها المادى وعلاقاتها الحسية كى لا تقف عند حدود الدلالة الوضعية ، فالعين المطموسة ، والكآبة التى تأبى الابتسام ، والانشغال بالذات وطرح كل ما عداها ، هى جميعاً سمات غير واقعية بالنسبة إلى الزهرة ، وهى تشير إلى نفس الشاعر وما يكابده من قلق ، وانطواء ، ويأس تستوى فيه السعادة والشقاء ، وهما المعادل الإنسانى لما دعاه الشاعر بالروض والقفر .

ونسارع فنقول إن اتخاذ مظاهر الطبيعة رموزاً للحياة النفسية على هذا النحو يختلف عما تعوده الرومانتيكيون من إسقاط مشاعرهم عليها والباسها من عواطفهم ثوباً بشرياً حياً ، لأن هؤلاء قد اكتفوا من الطبيعة بأن تقوم بدور الشريك الذى يقاسمهم الكآبة والبهجة ، ولم تذب فى نظرهم تلك الحواجز التى تفصل بين عالمى الذات والموضوع بغية خلق امتزاج كلى بين الشاعر والوجود .

فالرومانتيكى يبدأ من مشاعره الذاتية ، وهو يخلعها على عناصر الطبيعة مع الاحتفاظ لتلك العناصر بقدر من شخصيتها واستقلالها ، ومن ثم لا تنعتق نظرته تماماً من سيطرة الحس ، كما لا تتعدى أحياناً حدود الرصد الخارجى المجرد . أما الشاعر الرمزى فلا يلحظ تلك الثنائية بين عالم الأشياء ، وعالم الذات ، فإدراكه للأشياء هو فى الوقت ذاته إدراك

---

(١٥) من قصيدة الزهرة السوداء — المقتطف — مارس سنة ١٩٣٤م (المجلد ٨٤) . ص ٢٩٥ .

لأسرار روحه وأشواقها[١٦] ، ومن ثم لا ندهش حين نرى بعض عناصر الطبيعة الجامدة «كالسماء الزرقاء» و«القمر» و«أنهار الجليد» توحى على قلم «مالارميه» بأكثر مما تعنيه فى ذاتها ، حتّى لتصبح هذه المفردات المنتزعة من الطبيعة بحسب الأصل رموزاً للجمال المجرد البعيد المنال[١٧] ، وبالمثل لا ندهش حين يرى شاعر «كخليل شيبوب» فى زهرة سوداء ، غريبة حزينة ، صورة لاختلاجات نفسه وما تستشعره من وحشة وقهر ، وإن كان واضحاً أن شاعرنا لم يصل — من حيث المستوى الفنى للرمز — إلى درجة الرمزيين الخلص سواء فى قلة اعتماده على وسائل الأداء الرمزى ، أو فى وضوح الإشارات التى يرشح بها المرموز ، فمعظم صور القصيدة قرائن تلفتك إلى هذا المرموز فى حدة ، وتكاد تهتف بك ، أنا لا أتحدث فى الحقيقة عن زهرة ، بل أتحدث عن شاعر !

وإذا كانت الطبيعة مصدراً استمد منه الشاعر العربى بعض أشكاله الرمزية معتمداً على خاصتى التجسيد والتشخيص ، فإنها فى الحقيقة لا تعدو أن تكون منبعاً واحداً من منابع عدة اتكأ عليها فى هذا الصدد ، ذلك أن مفهوم الواقع بالنسبة للشاعر المعاصر قد أصبح أكثر رحابة وعمقاً ، فلم يعد يقتصر على الظواهر المادية فى الطبيعة ، بل امتد إلى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة ، وهى ظواهر استأثرت باهتمام الرمزيين ، باعتبارها الحقيقة التى لا حقيقة سواها ، والتى ترتد إليها مظاهر العالم المادى المتغير .

فواقع الشاعر العصرى هو واقع حياته الواعية واللاواعية ، وهو الواقع النفسى بكل ما يزخر به من رؤى وأوهام ورغبات حبيسة تنطلق خلال العمل الشعرى وقد ارتدت أشكالا رمزية تخفى أصولها ومنابعها ، وهو بهذا الاعتبار من أغنى مصادر الرمز فى شعرنا الحديث ، حيث تتوارى القوى المدركة العاقلة ، ويسيطر على القصيدة جو سحرى يشبه الحلم من حيث الظاهر ، ففيه ما فى الحلم من نقل القيم أو تبادلها displacement عن طريق الاستعاضة بعنصر ما عن غيره من العناصر الكامنة استعاضة رمزية ، أو عن طريق تحول التوكيد من عنصر مهم فى الرمز إلى آخر لا أهمية له ، بحيث يزاح مركز الثقل فى الرمز — كما

---

(١٦) توضح هذه المفارقة بين موقف كل من الرومانتيكى والرمزى من الطبيعة مقارنة أقامها «باورا» بين قصيدة «فاليرى» «المقبرة البحرية» وقصيدة — «ييتس» «بين أطفال المدرسة» من جهة ، وقصيدة «أبيات كتبت فى حالة كآبة» للشاعر الرومانتيكى الأنجليزى «شيلى» من جهة أخرى ، وهو ينتهى من هذه المقارنة إلى نحو ما انتهينا إليه . انظر : The Heritage of Symbolism, P. 227 - 228.

(١٧) انظر السابق ص ١٤ .

يزاح فى الحلم — فيبدو مشوشاً وغريباً إلى حد ما[١٨]، وتلك طريقة فى بناء العمل الشعرى تكثر نماذجها فى القصيدة الرمزية، غير أن نمو هذه الطريقة وازدهارها يرجع إلى ذيوع الدراسات السيكلوجية الحديثة، وتعدد مناهج التحليل النفسى، الأمر الذى انعكس أثره على الشعر العربى المعاصر، وتجلى بخاصة فى نتاج الشاعر « بدر شاكر السياب »، وزميلته الشاعرة العراقية « نازك الملائكة ».

فبعض تجارب الأول — السياب — رؤى يعمد فيها إلى خلق مدركات وهمية ذات علاقات ذاتية محضة، كقصيدتيه « النبوءة الزائفة » و « حدائق وفيقة »، وفى تلك القصيدة الأخيرة يقدم الشاعر صورة خيالية لحياة مثالية تعيشها حبيبته « وفيقة » بعد الموت، وفيها كذلك يلتقى الوهم بالحقيقة، والصبح بالليل، وتتمطى الحبيبة فى ظلال العالم السفلى فوق سرير عجيب من أشعة القمر! وبدهى أن تصوير الموت على هذا النحو ليس إلا حلماً يهجس فيه الشاعر بما يتمنى أن يكون، وليس بما يراه أو يعرفه حقيقة[١٩].

وفى قصيدة « الخيط المشدود فى شجرة السرو » لنازك الملائكة يبدو وجه آخر لما يمكن أن يقدمه « اللاوعى » المعاصر من رموز، وفيها حاولت الشاعرة رسم صورة للانفعالات والخواطر التى اعترت شاباً فوجىء بنبأ موت حبيبته، وقد كان أول ما وقعت عليه عيناه أثر سماعه هذا النبأ المثير خيط كان مشدوداً فى شجرة سرو، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه، وبقى منشغلا حتى عاد إليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التى نزلت به.. فعقدة القصيدة تعتمد — كما تصرح الشاعرة نفسها[٢٠] — على الحالة التى تعترى إنساناً يتلقى نبأ مثيراً فاجعاً لا يتوقعه، فهو إذ ذاك يصاب بشرود عميق، ويبدو أنه لم يسمع النبأ، ويتلفت حوله فتتعلق عيناه بأول شىء تصادفانه فيغرق فى التفكير فيه، وقد كان « الخيط المشدود » فى القصيدة المذكورة — رغم تفاهته فى الظاهر — هو المحور الذى ارتكزت عليه خواطر الشاب المفجوع، وتنبع قيمته الرمزية من أن الشاعرة اعتمدت عليه فى الإيحاء بحالة من الذهول البالغ يضيق عن بسطها الأسلوب التقريرى المألوف.

---

(١٨) انظر سمات الإخراج فى الأحلام من تكثيف ونقل، وقارنها بعملية الرمز الفنى: سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى — ترجمة: د: أحمد عزت راجح ص ١٨٣ — ١٨٧.

(١٩) انظر هذه القصيدة فى ديوانه « المعبد الغريق » — ص ١٧ — ٢٣.

(٢٠) انظر مقدمة الشاعرة لديوانها «شظايا ورماد» ص ١٥ وانظر القصيدة ذاتها ص ١٦٣ وما بعدها.

وإذا كان « الخيط المشدود فى شجرة السرو » نموذجا لتبادل مراكز الأهمية فى بعض الرموز النفسية – كما تتبادل هذه المراكز فى بعض الأحلام – حيث تعلق الذهن المصدوم بموضوع هين القيمة بدلا من الاهتمام بالمأساة الحقيقية ، فإن قصيدة « الخزان الأكبر » لعمر أبى ريشة تكشف عن موقع آخر من مواقع التشابه بين الرمز والحلم ، هو القناعة من الرمز بأبرز عناصره ، والاكتفاء بهذه العناصر عن التصريح بما وراءها من مشاعر كامنة ، فقد رأى الشاعر فى « مدريد » حسناء أحس على التو بأنه قد عاش مع عينيها الوحشيتين فى عصر من العصور الغابرة ، وبدلا من البوح بهذا الشعور الغريب ، راح عقله الباطن – هذا الخزان الأكبر – يقذف أثر ذلك الشعور الخفى بالكلمات التالية : النيل ، المعبد ، الكهان :

عيناك سوداوان وحشيتان
أقرأ فى طرفيهما عمرى
فكم طوانى فى مداه الزمان
وما طوت نجواهما صبرى
فهذه ليلتنا الحالية
عادت بأشتات المنى الغالية
ليلة نام النيل مفترا
محتضنا حسناءه البكرا
وزُمر الحسان
فى رقصها الفتان
تواكب الألحان
بالصنج والمزهر
والندّ والعنبر
وخلفها الكهان
والمعبد الأكبر
ونحن : هل تذكرين ؟

(٢١) عمر أبو ريشة : مختارات ص ١٩٥ – ١٩٨ .

كيـــف انسللنـــــا
كيف شفينـــا الحنـــين
ومـــا ســــألنـــا ؟

فالعينان الوحشيتان تذكران المتلقى بعوالم بدائية غابرة ، والنيل والحسناء والصنج والمزهر والكهان والمعبد تومىء إلى تقاليد فرعونية كان فيها المصريون يتقربون إلى النيل كل عام بعروس عذراء اعترافاً بفضله واستدراراً لفيضه . وقد رمى الشاعر بنثر هذه الإيماءات فى القصيدة نثراً غير مفصل ولا مرتب ، إلى خلق مناخ خرافى شبيه بذلك الذى أحس أنه عاش فيه من قبل هو وصاحبته .

وربما دلت إشارة « أبى ريشة » إلى تلك الطقوس الفرعونية الموغلة فى القدم على أن امتياح الشاعر المعاصر من واقع الحياة النفسية الباطنية لم يقتصر على ما يسمى باللاوعى أو اللاشعور الفردى ، بل تعداه إلى اللاشعور الجماعى ، وهو كما يقرر « يانج » رواسب باقية فى النفس منذ آلاف السنين على شكل أساطير وخرافات تمثل الموقف النفسى الأزلى للإنسان إزاء أحداث الطبيعة ومجرياتها ، وقد انتقلت الينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجمعى ، والفنان الأصيل يطلع عليها بالحدس فلا يلبث أن يسقطها فى رموز [٢٢] .

واللاشعور الجماعى بهذا الاعتبار مستودع تتوارثه الأجيال ، فيه جماع التجارب الإنسانية التى انحدرت الينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الآباء والأجداد . وهو متحد لدى الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات ، ومن هنا كان انعطاف الشاعر المعاصر إليه واستمداده منه ، بوصفه اللغة المشتركة للنفس البشرية .

والأسطورة هى الشكل الرئيسى الذى تتجلى فيه رواسب اللاشعور الجماعى ، وهى — كما سبق أن أشرنا — الجزء الناطق فى الشعائر البدائية أو القصة التى تجرى هذه الشعائر وفقاً لها ، وقد أدت بالنسبة للإنسان الأول وظيفة مزدوجة ، فقد كانت — من ناحية — محاولة لتعليل الوجود وتفسيره ، كما كانت — من ناحية أخرى — تعبيرات رمزية تعكس ما يجرى فى أعماق النفس البشرية فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية . وقد حاول

---

(٢٢) انظر لنظرية اللاشعور الجماعى عند « يانج » د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٨٧ — ١٩١ .

بعض الباحثين فى الدراسات الانثروبولوجية قصر الأسطورة على إحدى هاتين الغايتين ، مع أن الفصل بينهما تحكم لا مسوغ له ، لأن موقف الإنسان بإزاء ظاهرة كونية مّا لا يخلو من محاولة لتعليلها ، وهذا لا يمنعه بطبيعة الحال من التعبير أسطوريا عن وقع هذه الظاهرة فى نفسه ، بل إن تعليله لها هو فى الوقت عينه جزء من احساسه بها ، وتعبير غير مباشر عن صداها فى ذاته(٢٣) .

وبعد أن قام العلم الحديث بالكشف عن كثير من القوانين الطبيعية التى تحكم الوجود أصبحت الأسطورة بمعناها التقليدى غير ذات غاية ، ومن هنا برزت الحاجة إلى توظيفها من جديد على المستوى الفنى ، باعتبارها بناء رمزيًّا يمكن أن يشف عن إيماءات معاصرة ، ولعل الفضل الأول فى ذلك يعود إلى الموسيقى الألمانى « فاجنر » ثم إلى التيار الرومانتيكى الجرمانى الذى حاول بعث الحياة فى الأساطير القديمة ، وبهما معا تأثر رواد النظرية الرمزية فى الشعر الفرنسى(٢٤) .

وقد فطن بعض من حاولوا الرمزية فى شعرنا الحديث إلى أهمية هذا الجانب الفنى فى التراث الأسطورى ، غير أن جهودهم فى البداية لم تتجاوز أحد أمرين : اما استخدام الأسطورة إطاراً مسرحيًّا يبرهن به الكاتب على قضية يريد تقريرها كما صنع «سعيد عقل» فى مسرحيته الشعرية «قدموس» ، وفيها يستغل أسطورة إغريقية قديمة تقول إنه لما اختطف « زوش » كبير الآلهة « أورب » بنت ملك صيدون لحق بها « قدموس » إلى بلاد الأغارقة يسترد أخته ، وفى « البيوسى » قتل تنينا كان قد فتك باثنين من رجاله ، وبأمر آلهة الحكمة بذر أضراسه فى الأرض فأنبتت رجالا شاكى السلاح ، اقتتلوا إلا خمسة أصبحوا فيما بعد نبلاء « ثيبا » أولى مدن مئة واحدى سوف يبنيها « قدموس » . وأورب هى التى أعطت الغرب اسمها ، كما أعطاه قدموس حروف الهجاء : أداة المعرفة(٢٥) .

---

(٢٣) ممن لمح الوظيفة التعليلية فى الأسطورة « أوستن وارين » و « رينيه ويلك » فى
Theory of Literature, P. 195-196.

ومن قصرها على التعبير الرمزى عن النفس فى مقابل الطبيعة — مصطفى سويف المرجع الاسبق ص ١٩٠ .

(٢٤) انظر : A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 287.

ولا ريب أن الرمزيين فوق ذلك قد أفادوا — فى هذا الصدد — من تيار الالليجورى allergory فى الشعر الفرنسى خلال القرن التاسع عشر ، ومن اعلامه « فينى » و « هوجو » و « دى ليل » و « بودلير » — انظر المرجع المذكور — الصفحة نفسها .

(٢٥) سعيد عقل : قدموس — الطبعة الأولى سنة ١٩٤٤ (منشورات قدموس — بيروت) ص ١٩ .

ولم يرد الشاعر من هذه الأسطورة أكثر من تمجيد بلاده والبرهنة على مهمتها الإنسانية التى نهضت بها من قديم ، حيث كان « قدموس » اللبنانى رسول حضارة وبناء إلى الغرب قبل أن يعرف الأخير معنى الحضارة والبناء ، وتلك فكرة لم يبخل المؤلف بتأكيدها صراحة فى مواطن شتى من تلك المسرحية الشعرية ، التى يمكن اعتبارها — من الناحية الدرامية — قصيدة مطولة ، إطارها الأسطورى لا يشف عن إيحاءات رمزية ذات قيمة ، فضلا عن مجافاتها لأصول المسرح الرمزى ، لافتقارها إلى التجريد الكلى ، واعتمادها على الحركة المنطقية ، والحوار البرهانى العقلى فى كثير من الأحيان[٢٦] .

أما الشكل الآخر الذى تجلت فيه بدايات الممارسة الأسطورية فى شعرنا الحديث فهو الإشارة إلى الأسطورة من خلال القصيدة إشارة عابرة ، أو جعلها طرفاً فى إحدى الصور الشعرية ، بغية إيضاح فكرة أو تأكيدها بالتماس أثر أو واقعة أسطورية تضاف إلى الصورة إضافة خارجية ، كما يصنع « سعيد عقل » فى قصيدته « حب » حيث يغالى فى جمال صاحبته فيقول :

آن ارتميتِ فوق زنــدى أمس
آن تظن بكّرت على التلال الشمس
واندلق الزهر شــذا ومــال
عنقا ، أقول « بحت من دلال
بمــا عــرى الجــمــال
آن ارتميت فوق زنــدى أمس »
مــا العــز ؟ ما القبــب !
مــا روعــة العــاج انســكب ؟
مــا المعبــد ؟
فيــه « لحــيرام » يــد[٢٧]

---

(٢٦) انظر على سبيل المثال صفحات : ٣٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، من تلك المسرحية لتلاحظ ما فيها من نبرة خطابية عالية .

(٢٧) من قصيدة « حب » فى ديوان : أجمل منك ؟ لا — ص ٢٤ .

و « حيرام » الذى يشير إليه الشاعر هو المهندس الصورى الذى تحكى الأسطورة نه بنى هيكل سليمان فأبدع بناءه ، وهو يريد أن يقول إن جمال صاحبته بلغ من :قة التكوين ما يربو على ما فى معبد سليمان من روعة التصميم واكتمال العمارة ، ومن ثم لم تؤد لأسطورة فى هذا المقام أكثر مما يؤديه المشبه فى التشبيه المعكوس الذى يقصد به إلى تأكيد حظ المشبه به من وجه الشبه عن طريق المبالغة .

غير أن الرعيل الجديد من شعرائنا الشبان ، متأثراً بما خلقته الحرب الثانية من تواصل عميق بين الآداب العالمية ، استطاع أن يكتشف فى الأسطورة قيماً فنية تتجاوز ما لاحظناه سابقاً من جعلها طرفاً تشبيهياً أو إطاراً تتحرك أحداثه وشخصياته للتدليل على فكرة ما ، وعلى أقلامهم أصبح الجوهرى فى الأسطورة هو دوافعها الأساسية وليس ما فيها من تفصيلات وأحداث ثانوية ، فالشاعر لا تعنيه الأسطورة إلا بقدر ما يتخذ من موقفها العام رمزاً لموقف عصرى يشبهه نوعاً من المشابهة ، وهى لا يمكن أن تنهض بهذه الغاية إلا إذا أصبحت لبنة عضوية فى بناء القصيدة الحى ، ولم تكن مجرد إضافة خارجية يلجأ إليها الشاعر لتزيين الصورة أو المبالغة فى تقرير الفكرة .

وبعبارة موجزة يمكن القول بأن الأسطورة على يد الشاعر الحديث قد انتقلت — أو ينبغى أن تنتقل — من طور الاستعارة التى تتبادل فيها الشخصيات والأحداث تبادلا محدود الدلالة إلى طور آخر ، هو توظيفها داخل بنية القصيدة مع ضرورة فنية تدفع إلى استخدامها ، وفى تلك الحالة قد يلجأ الشاعر إلى تفتيت إطار الأسطورة ويعيد صياغتها من جديد بما يتفق وواقع تجربته الشعرية ، أو قد يلجأ إلى تلخيصها وطرح هوامشها وتقريراتها مكتفياً بالدافع الأساسى فيها ، كما صنع « بدر شاكر السياب » فى قصيدة له بعنوان « أم البروم » وهو اسم لمقبرة أصبحت جزءاً من المدينة ، والشاعر يدهش أن تنتهك حرمة الموتى على هذا النحو ، فالمفروض أن يترك الأحياء دورهم للموتى لا أن يترك الموتى قبورهم ليمرح الأحياء فيها .

ولكن لم أر الأموات قبل ثراك يجليها
مجون مدينة ، وغناء راقصة ، وخمار
يقول رفيقى السكران : دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر ، تحضن الأحياء ، تسقينا

شرابا من حدائق « برسفون » ، تعلّنا حتّى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا(٢٨)

فالشاعر يلخص بإشارته إلى « برسفون » أسطورة يونانية تقول إن « بلوتو » سيد العالم السفلى — عالم الموتى — اختطف برسفون ابنة آلهة الخصب اليونانية فصارت تعيش معه هناك . وقد تغاضى الشاعر عن كثير من تفصيلات الأسطورة لأن ما يعنيه منها هو أن برسفون — التى اختطفت فى الأصل من عالم الأحياء — أصبحت تعايش الموتى ، وذلك موقف فيه من المفارقة بقدر ما فى موقف مواطنى الشاعر حين قبلوا أن يعيشوا فوق جماجم موتاهم ، وقد استغل هو الدلالة الرمزية فى الموقف الأول وربطها بالموقف المعاصر مكتفياً من هيكل الأسطورة بأبرز عناصره ، وهى « برسفون » التى تثير فينا كلما ذكرت إحساساً بالمفارقة التى تتولد من اقتران الحياة بالموت ، والموتى بالأحياء ، وهذه المفارقة تمثل الباعث الرئيسى الذى يحرك الأسطورة وهو أولا وآخراً غاية الشاعر منها .

غير أن الافراط فى استخدام الأسطورة شعرياً واعتبارها مجرد واجهة تعكس عمق ثقافة الشاعر وشمولها ، قد أدى — وكان لابد أن يؤدى — إلى مزالق فنية كان شعراؤنا أحرياء بالتنبه لها لو حل التأثر الرشيد محل الاحتذاء المطلق . ومن هذه المزالق ما يتعلق بالبيئة الشعرية التى تستنبت فيها الأسطورة ، فبعض شعرائنا يزج بها فى العمل الشعرى دون صلة عضوية تشدها إليه ، حتى لقد استساغ أحد الشعراء — صلاح عبد الصبور — أن يقول على لسان صبى صغير يتحدث عن أبيه « وأبى يثنى ذراعه كهرقل »(٢٩) ، غير ناظر فيما إذا كانت الصورة تحتاج إلى مثل هذا التشبيه الأسطورى ، وما إذا كان ممكنا أن يرد على لسان صبى مصرى صغير ، فالمفروض — ما دام الشاعر قد اختار للقصيدة أن تدور على لسان شخصية تعتبر معادلا لأفكاره وعواطفه — أن يوائم بين طبيعة هذه الشخصية وما تقوله ، وأن يبلغ بهذه المواءمة إلى مداها .

ومن المزالق ما يتعلق بجوهر التجربة العصرية التى تتحملها الأسطورة ، فنمو النزعة المادية فى الحضارة الغربية ، وافتقارها إلى نمو مماثل فى القيم الروحية ، دفع بعض الشعراء الأوربيين — نعنى بالذات ت . س اليوت وازرا باوند — إلى التركيز على الدلالة

---

(٢٨) من ديوانه « المعبد الغريق » ص ٢٥ — ٢٦ .

(٢٩) صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ص ٥٦ .

الرمزية فى الأسطورة للإيحاء بعقم هذه الحضارة وجفافها ، ولإشعار المتلقى بوحدة التراث الحضارى على اختلاف مراحله الزمنية قديماً وحديثاً ، إذ لم يتغير منه — فيما يرون — إلا الشكل .

وقد استعان عديد من شعرائنا بالنتائج النهائية التى وصل إليها هؤلاء الشعراء ولم يرجعوا إلى المصادر التى استقوا منها ، والتى يمكن أن تؤدى بهم إلى نتائج مخالفة ، فالأسطورة مادة غفل مطروحة أمام الشعراء ، ولكل منهم أن يتلقاها بإدراك جديد يوائم تجربته الذاتية والقومية ، فإذا كان « اليوت » قد انتهى فى قصيدته الذائعة « الأرض الخراب » إلى أن الحضارة العصرية حضارة مجدبة وفاسدة ، وأن كوة الأمل الوحيدة هى فى اطراح مشاكل الجسد والعودة إلى روحانية الكاثوليكية ، فليس معنى هذا أن يلتزم شعراؤنا — وقد التزم بعضهم فعلا — بما وصل إليه ، لأن الجو النفسى والحضارى فى شرقنا بعيد عن أن ينسجم مع النقل الحرفى لمشاكل الحضارة الغربية ، « وهكذا صدمنا — على حد تعبير أحد الدارسين — ببروميثيوس وسيزيف وتموز وعشتار ممسوخين فى معظم القصائد العربية ، حيث وضعوا كلافتات لعرض العضلات الثقافية بدون أن تكون هناك تجربة أصيلة تربط الاسم المذكور بحنايا القصيدة »[٣٠] .

وقريب من استنباط القيم الرمزية فى الأسطورة محاولة الشاعر العربى المعاصر الالتحام بالتراث القومى والعالمى ، والاستمداد منه ، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه ، أو استغلال بعض اصطلاحاته ونماذجه ، شريطة أن يتم ذلك جميعه بطريقة رمزية ، بأن يشف النموذج أو الواقعة التراثية المقتبسة عن مشاعر وأفكار ذاتية أو إنسانية عامة .

وقد بدأ هذا على شكل جهود فردية نرى صورة منها فى استخدام « بشر فارس » بعض إيماءات التراث الصوفى فى الإشارة إلى ما وراء الحس من معان لطيفة مبهمة ، وقد ساعده

---

(٣٠) محيى الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب — مقال بمجلة المجلة — يوليو سنة ١٩٦٣م ص ٨٨ ، والرموز التى ذكرها مقتطفة من قصائد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب — وهو أبرز من استخدم الأسطورة من شعرائنا بكل ما فى هذا الاستخدام من حسنات ومساوىء — انظر نماذج لإقحامه الأسطورة على العمل الشعرى فى قصيدتيه : « مرثية الآلهة » و « المومس العمياء » (أنشودة المطر ص ٤١ — ٥٤ ، ص ١٩٧ وما بعدها) حيث يجعل من شخصيات أسطورية « كيدوز » ، « وأوديب » ، « ونرسيس » و « جوكست » و « أبولو » مجرد أطراف تشبيهية أو بدائل مجازية للتعبير المباشر ، وعلى كثرة ما فى القصيدتين من إشارات أسطورية فإن غالبيتها لا ترتبط عضوياً بالبناء الشعرى .

على ذلك أن تجربته فى استبطان المحسوس تشبه فى مثاليتها وما تقتضيه من مكابدة طبيعة التجربة الصوفية . وقصيدة « إلى فتاة »(٣١) نموذج لهذا المزج الفنى بين الجانبين ، فهى محاولة للوصول إلى ما وراء المحسوس بوسائل المتصوفة :

بصّريني يا « وُضوح » ثروة القطب الخطير
أنا فى وهْج الفتوح يقظ ، لكن حسير
خفّ بى كشف طموح وكبا فهم كسير
فَسَرتْ فوحات روح فى غيابات الضمير
لمحات قد تبوح بخفيّات الأثير
ويه جودى بالشروح يسّرى أنس الغرير

فوضوح — كما سبق أن أشرنا فى مكانه — رمز الروح الهادية إلى عالم المجردات المحضة ، و«القطب» و«الفتوح» و«الكشف» و«الأنس» رموز يستغل الشاعر ما فيها من إشعاعات صوفية للإيحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق إلى الوصول ، وعجز عن الإدراك العقلى الواضح لما من شأنه الغموض ، وما يكتفى فيه باللمحة العابرة عن الشرح والتقرير . فالمصطلحات الصوفية المذكورة لا تعنى مدلولها الصوفى وحسب ، بل تشير إلى مجاهدة الشاعر بحثاً عن المثال أو الحقيقة المطلقة التى ترتد إليها ظواهر الوجود ، والتى يشترك فى طلبها الفنان والصوفى ، كل بطريقته الخاصة .

ثم تتحول هذه المحاولات الفردية فى التراث إلى ظاهرة منهجية واعية ، تأثر فيها شعراؤنا المعاصرون بالآداب الأوروبية ، وبخاصة شعر « ت . س اليوت » ونظريته فى استغلال الموروث أو التقاليد الشعرية Traditions ، فهذه التقاليد أشبه بلهيب متصل قد يبدو للمرء أنه خبا بعض الوقت ، ولكنه فى الواقع يظل كامناً لا مفقوداً ، وهى تمارس توجيهاً غير منظور فى الشاعر الحديث ، الذى يتأثر بها بمثل ما يؤثر فيها ويضيف إليها ، وفى هذا يقول اليوت : خير أجزاء القصيدة ، بل وأكثرها تميزاً ، تلك التى تؤكد فيها

---

(٣١) نشرت القصيدة فى الكاتب المصرى — مارس سنة ١٩٤٧م (مجلد ٥ عدد ١٨) ص ٢٤٧ — وانظر له كذلك من نماذج استغلال إيماءات التراث الصوفى — قصيدة « وحى » بالكاتب المصرى — مايو سنة ١٩٤٦م (مجلد ٢ عدد ٨) ص ٦٠١ .

آثار أسلافه الموتى من الشعراء خلودها فى أقوى صورة »[٣٢] ، وذلك — فيما يرى — هو مفهوم الحس التاريخى الذى ينبغى أن يتزود به الشاعر ، والذى لا يتضمن ادراك مضى الماضى فحسب ، بل إدراك حاضره كذلك ، فهو حس بما وراء الزمن ، وبالزمن ، وبهما معاً متحدين[٣٣] . وقد كان لهذه النظرة وأمثالها صدى عميق فى الشعر العربى المعاصر، إذ كشفت للشعراء عن مصادر للرمز كانت غائبة عنهم على الرغم من وجودها بين أيديهم ، ووصلت حاضر الشعر بماضيه ، ولم تقصر معنى التراث على المأثور من عيون الشعر القديم ، بل فهمت التراث بمعناه الواسع ، فهو التراث الدينى الذى استمد منه « بدر شاكر السياب » بعض رموزه ، وبخاصة فى قصيدته « مدينة السندباد » حيث تتردد على امتداد القصيدة رموز « كالعازر » و « حراء » و « البراق » و « المسيح » و « يهوذا » يستقيها الشاعر من التراثين الإسلامى والمسيحى لتشير إلى مواقف وشخصيات معاصرة[٣٤] . ثم هو التراث الصوفى الذى استعار منه « صلاح عبد الصبور » بعض نماذجه

---

(٣٢) من عبارات اليوت فى « مقالات مختارة Selected Essays » . انظر روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ص ٢٥ .

(٣٣) انظر كذلك لمفهوم الحس التاريخى عند اليوت . ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ١٤٢ — ١٤٤ . وقد تأثر اليوت فى هذه النظرية نوعاً من التأثر « بملارميه » — يقول اليوت على لسان الشبح الذى يظهر فى آخر « الرباعيات الأربع » : لقد كان الكلام موضع غايتنا ، وقد اضطرنا الكلام إلى أن نمحص لهجة القبيلة ونحث العقل ليتبصر الماضى ويستشرف المستقبل » ، فقوله « لنمحص لهجة القبيلة » مترجم عن « مالارميه » ، اقتبسه « اليوت » ليصور أن التراث الشعرى هو أغلى ممتلكات الشاعر التى يجب أن يحافظ عليها . راجع : اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه — ص ٢٤ .

(٣٤) ديوان أنشودة المطر ص ١٥٠ — ١٥٩ — وانظر له كذلك من نماذج استغلال التراث الدينى قصيدتيه « العودة لجيكور » (ص ١٠٨—١١٥) ، « المسيح بعد الصلب » (ص ١٤٥—١٤٩) . وتبريز السياب فى استغلال التراث الدينى لا يمنع إفادة غيره منه — انظر مثلا قول الشاعر « صلاح عبد الصبور » لصديقته :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كثلما فرحت بالخطاب يامسيحى الصغير .

فإشارته إلى قميص يوسف الذى ارتد به إلى يعقوب البصر، وإلى معجزات عيسى التى تمثلت فى احياء الموتى =

الرمزية وأنطقها بأفكاره ومشاعره تجاه الإنسان والحضارة الحديثة ، وهو ما تؤكده نظرة إلى قصيدته « مذكرات الصوفى بشر الحافى » ، حيث تحس بأن أزمة « بشر » فى افتقاره إلى اليقين وشعوره بعبثية الحياة وفساد الطبيعة البشرية ، هى بعينها أزمة الشاعر أو المثقف العصرى جملة[٣٥] . ولا ريب أن ما يخالج المتصوف من عزوف عن الواقع اليومى وانفصام عن موكب الحياة من حوله شبيه بما تحسه الذات الشاعرة من برم بنفسها وبالوجود، وهذا الشبه هو ما يجعل النماذج الصوفية أكثر طواعية فى يد من يريد استغلال ما فيها من قيم رمزية .

وأخيراً فإن التراث — حسبما فهمه ومارسه الشاعر العربى الحديث — هو التراث الشعبى كما يتمثل فى حكايات السمر والتقاليد المحلية والنماذج الشعبية ، وهو كالأسطورة مظهر من مظاهر اللاشعور الجماعى وانعكاس له ، وتأتى أهميته الفنية من قدرته على التحدث إلى الجماعة بما يعيش فى وجدانها العام ، إذ يلمس وتراً مشتركاً ما تكاد تحركه يد الشاعر حتى تهتز له مشاعر الآخرين — ينادى « السياب » قريته جيكور :

ردّى إلىّ الذى ضيعت من عمـــرى
أيام لهوى . . وركضى خلف أفراس
تعدو من القصص الريفى والسمـــر
ردى أبا زيد ، لم يصحب من الناس
خــــلا عـــــلى الســـــفر
إلا وما عاد . ردى السندباد وقد ألقتــــه فى جزر
يرتادها الرخّ ريح ذات أمراس[٣٦]

فتحس أن التراث الشعبى من خلال ذكريات الشاعر يحيا ويتحرك وتعدو أفراسه ويركض هو خلفها . ولقد يظن أن هذه الذكريات لا تتجاوز ما هو مألوف من حنين الإنسان بطبيعته إلى الماضى ، وأن النموذجين الشعبيين اللذين أشار إليهما الشاعر —

= وإبراء المرضى—هذه الإشارة المزدوجة توحى بعمق ورحابة إحساس الشاعر بتلك الصديقة، حتى أن أبسط ما تسخو به عليه — رسالة رقيقة مثلا — يوقظ من مشاعره الراقدة ، ويبعث فيها من دفق الحياة ما لا تستطيعه إلا معجزة — انظر ديوانه : الناس فى بلادى ص ١٠٧ .

(٣٥) القصيدة من ديوانه « أحلام الفارس القديم » ص ١١٢ وما بعدها ، وانظر له كذلك نموذجاً صوفياً آخر ذا دلالة رمزية ، وهو الشيخ محيى الدين فى قصيدته « رسالة إلى صديقة » (الناس فى بلادى ص ١٠٤ — ١٠٥) ، ويرمز به الشاعر إلى الأواصر الدينية التى تصله بالسماء ، والتى يعتبر موت « الشيخ » نذيراً بانصرامها .

(٣٦) المعبد الغريق ص ١١١ — ١١٢ .

أبا زيد والسندباد – ليسا أكثر من تفصيل لمحتوى القصص الريفى الذى كان يسمعه فى أيامه الخوالى ، ولكنك حين تقرأ قوله بعد ذلك مباشرة :

جيكور لمى عظامى ، وانفضى كفنى
عن طينه ، واغسلى بالجدول الجـــارى
قلبى الـــذى كان شباكاً على النـــار

لايخالجك ريب أن أبا زيد ، الذى لم يعد بعد من غيبته ، وأن السندباد الذى ألقت به الريح فى جزر منسية ، هما بعينهما الشاعر وقد ألقى به المرض غريباً عن داره ، يقذفه مصح إلى مصح ، ويرمى به بلد موحش إلى آخر أشد وحشة ، وحيداً يعانى وطأة الألم الجسدى والذكريات معاً .

وللتراث بهذا الاعتبار جانبان ، جانب الدلالة الحقيقية التى يشير إليها ظاهر النص ، وجانب رمزى يشف عنه ذلك النص إذا نظر إليه فى ضوء علاقته ببقية القصيدة ، ثم فى ضوء علاقته ببقية نتاج الشاعر ، وأخيراً فى ضوء علاقته بظروف حياته ومعالم شخصيته وأطوارها بوجه عام(٣٧) .

وقد كانت نظرية التراث فى مجملها إغناء للرؤيا الشعرية ، ووصلاً حيًّا لحاضر الشاعر بماضيه ، ولكن ذلك لا يعنى التسليم بكل ما ترتب عليها من نتائج فى شعرنا المعاصر ، فاستغلال الموروث ينبغى أن يخضع لما يخضع له استغلال الأسطورة من مقاييس أولها : أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة ، بأن تكون الحاجة إليه نابعة من داخل الموقف الشعرى ذاته كما لاحظنا فى النموذج السابق ، حيث كان تذكر الشاعر لنشأته الريفية الأولى مثيراً طبيعيًّا لما يحف بهذه النشأة من أسمار وخرافات استقطبتها إشارته إلى أبى زيد والسندباد . وثانيها : أن يكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثى ، بأن لا يكون غريباً عنه غربة مطلقة ، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر أيقظ فى وجدان المتلقى هالة من الذكريات والمعانى المرتبطة به .

---

(٣٧) انظر نماذج أخرى من استغلال « السياب » أيضاً للتراث الشعبى فى قصيدته « مرثية جيكور » (أنشودة المطر ص ٩٣ وما بعدها) حيث يستعين ببعض التقاليد والأغنيات العراقية المحلية ، أما قصيدته « المومس العمياء » فتتردد فى بعض مقاطعها (ص ٢١٥ – ٢١٨) أصداء الأساطير والترانيم الشعبية ، ولكن استخدامها لا يرقى – من الوجهة الفنية – إلى مستوى النموذج الذى نقلناه عنه آنفا .

والذى حدث أن بعض شعرائنا لم يحرص على مثل تلك العلاقة المزدوجة بين التراث والقصيدة أولا ، ثم بين التراث والمتلقى ثانياً ، بقدر ما حرص على إثقال العمل الشعرى باستعارات واقتباسات رمزية يستمدها مباشرة من التراث الأوروبى ، ومن الشعر الإنجليزى بصفة خاصة ، مع ضعف إحساس الوجدان العربى بمثل هذه الاستعارات الغريبة ، وجفاف ايحاءاتها بالنسبة له. وتستطيع أن تقرأ المقطوعة الأولى من قصيدة «للسياب» بعنوان « من رؤيا فوكاى » لترى أن عناية الشاعر برصف هذه الرموز الناضبة كانت أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها ، ففيها يشير إلى إحدى شخصيات مسرحية « العاصفة » « لشكسبير » ثم إلى بعض رموز قصيدة « الأرض الخراب» لأليوت ، وفيها يقتبس كذلك بيتاً من قصيدة للشاعر الأسبانى القتيل « فيديريكو جارثيا لوركا » ، ثم يستعير من الشاعرة الإنجليزية « إيديث سيتويل » بعض رموز قصيدتها « ترنيمة السرير Lullaby » ، كما يقتبس منها سبعة أبيات كاملة ، ثم لا ينسى فى النهاية أن يختم هذه المقطوعة بنحو مما ختم به اليوت قصيدته المذكورة ، حين يقرن — عنينا السياب — بعض الشخصيات ، والحضارات المندثرة بأخرى أحدث منها ليوحى بفساد الإنسان وزيف الحضارة التى لم يتطور منها — حسبما يرى — سوى الظاهر ، وأما الجوهر فما زال كما كان من قديم : صراع من أجل المال والمادة وتضحية من أجلهما بكل ما هو شريف من قيم الضمير والانسانية[٣٨] .

وهكذا تتحول القصيدة إلى حشد من الإشارات والرموز التى تكاد تكون مغلقة أمام الذاكرة العربية ، مما حدا بالشاعر إلى أن يذيلها بهوامش مطولة وتقريرات نثرية تفسرها وتحدد مصادرها .

---

(٣٨) موضوع القصيدة تصوير الآثار المروعة التى خلفتها القنبلة الذرية فى هيروشيما أيام الحرب الثانية ، أما المقطوعة الأولى منها — وهى محور حديثنا — فتحاول الأيحاء بتلك الحقيقة : إن المادة كانت غاية ضحى من أجلها الإنسان الأول ، وهى كذلك مبعث ما يراق اليوم من دماء الضحايا الأبرياء ، وفى الحالتين كان الإنسان هو الجانى والمجنى عليه معاً — أما ما نزعمه اليوم من تقدم حضارى فليس إلا ثوباً خارجياً تتقنع به النزعة العدوانية فى الإنسان : سيان جنكيز وكونغاى ، هابيل قابيل ، وبابل كشنهاى » — انظر هذه القصيدة فى « أنشودة المطر» ص ٤٦ وما بعدها — وانظر نماذج أخرى من استغلال التراث الأوروبى فى قصيدته (المومس العمياء) (ص ١٩٧ — ٢٢٧) حيث يستمد بعض رموزه من التراث اليونانى ، ومن مسرحية فاوست للشاعر الألمانى « جوته » . أما قصيدته « الأسلحة والأطفال » فتستقى — فيما تستقى — من شكسبير : « روميو وجولييت » (ص ٢٢٥) وماكبث (ص ٢٧٥) . وكذلك من « إيديث سيتويل » (ص ٢٢٦) .

إن أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفنى تضاف إليه من الخارج رغبة فى التدليل على ثقافة الشاعر والمامه بالتيارات العصرية فى الأدب والفن ، بل أن يحسه الشاعر ، ويؤمن به ، بحيث يغدو جزءاً من صميم تجربته الشعرية ، وعبيراً من الماضى يصافحك حين تطالع القصيدة فلا تدرى من أين مأتاه ، وذلك ما يمكن تسميته « التفكير بالتراث» ، وهو جانب وفق « اليوت » فى استنباطه وممارسته على نحو ما يظهر فى المقطوعة الثالثة من قصيدته « الأرض الخراب »[٣٩] ، هذا على حين وقف شعراؤنا من نظريته عند دلالتها الحرفية ، فحرموا أنفسهم حرية الحركة الذاتية داخل الإطار العام للنظرية .

وإذا كان التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه ، باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضى ونماذجه العليا ، فإن حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيراً ، باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادفه حواس الإنسان ، وأبرز العوامل التى يحتك بها احتكاكاً مباشراً . صحيح أن بعض تجارب شعرنا الحديث كان ميدانها الجانب اللاواعى فى حياتنا النفسية الفردية والجماعية ، غير أن هذا لم يحجب بصائر الشعراء عن رؤية الواقع الحى وتصوير انعكاساته الذاتية ، وهذا جانب آخر من جوانب المفارقة بين الرمزية فى مفهومها المذهبى ، والرمزية كما تجلت فى آثارنا الشعرية ، فالأولى كانت نمطاً غيبياً من الشعر ارتكز على ما وراء الواقع وعرف فى المقام الأول بما أضفاه من أهمية على نفس الشاعر والعنصر الموسيقى فى الفن[٤٠] ، أما الثانية فلم تحصر غايتها فى حقائق الوجود المجردة — باستثناء محاولات لبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكى — ولم ترفض الواقع رفضاً مطلقاً ، بل نظرت إليه على ضوء ما يوحيه من معان إنسانية ذاتية أو اجتماعية ،

---

(٣٩) يقول اليوت فى هذه المقطوعة : فى ساعة الشفق البنفسجية ، ساعة المساء والعودة المنهكة للمنزل ، تلك التى يعود فيها الملاح من البحر إلى أهله تعود الكاتبة إلى منزلها فى ميعاد الشاى ، تزيل أوانى افطارها التى تركتها فى الصباح ، وتشعل موقدها وتعد طعامها من العلب . ومن خلال النافذة علقت ملابسها مدلاة فى خطر لتجف وقد ألقت عليها لمساتها أشعة الشمس الغاربة » . فى جو المنزل الفوضوى لمحة رومانسية ، وحديثه عن الشفق البنفسجى يذكرنا بأبيات «سافو» عن نجمة المساء ، وعودة الملاح صدى لقصيدة « ستيفنسون » « صلاة الارواح Requien » ، بينما يذكرنا ارتباط النافذة بالخطر بابيات فيها الإشارة نفسها « لكيتس» . وهكذا يرتكز الشاعر ارتكازاً غير صريح على اخلاط من التراث تسرى فى شرايين القصيدة سرياناً غير مرئى ، فتشعر أنه يفكر بالتراث وإن لم ينطق به — انظر اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٠ — ١٠١ .

(٤٠) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 12.

فإذا كان الرمز بالنسبة للأولى رمزاً للذات فى علاقتها بالمثال ، فهو للثانية رمز للذات المنفعلة بما يحوطها من ظواهر مادية واجتّماعية .

فى ظل هذا التأويل الجديد لمفهوم الرمز الشعرى يمكن النظر إلى بعض النماذج أو الموضوعات الشعرية المستمدة من الواقع الخارجي باعتبارها لوحات رمزية يخلطها الشاعر بنفسه حتّى تنبض بالحياة والحركة ، وتتحول من إطارها المادى الجامد إلى حيث تصبح شعوراً أو فكرة ، وفى تلك الحالة قد يقنع المتلقّى من القصيدة بظاهرها، فيحسبها إحدى التجارب الواقعية المحضة ، وقد يتدرج فى اكتشاف إيماءاتها الموحية ، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه ، بل لقد يدرك منها ما لم يدركه صاحبها نفسه ، « فالذى يضع العقدة الحسابية ليس — أى بالضرورة — من يضع لها الحل الأمثل » ، كما يقول فاليرى[41] .

وبهذا المقياس يمكن لمن ينظر فى قصيدة للشاعر « أحمد عبد المعطى حجازى » بعنوان « سلة ليمون » أن يقف منها عند دلالتها الواقعية الضيقة، ولكنه لا يستطيع أن يصادر حرية غيره فى اعتبارها صورة ترمز إلى الشاعر ذاته ، فهو ريفى ينتمى بمشاعره وذكرياته إلى القرية حتّى بعد أن فارقها إلى المدينة ، وحين تقع عينه على سلة ليمون فى يد صبى محزون الصوت يستجدى نظرات المارة إلى بضاعته الكاسدة ، يثور فى وجدانه حنين كامن إلى بيئته الأولى ، ويتذكر كيف جاء إلى المدينة لأول مرة ، بقلب فيه من هذا الليمون نضارته ونداه ، ثم كيف ضَغطت عليه حياة المدينة بأصابع لا ترحم ، وليل لا ينام وطرقات قيعانها من نار ، مثلما أذبلت طراوة ثمرات الليمون المسكين بأشعة شمسها المسنونة :

سلة ليمون غادرت القرية فى الفجر
كانت حتّى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطل
سابحة فى أمواج الظل
كانت فى غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه
من روعها

---

(٤١) كلمة فاليرى منقولة عن — انطون كرم : الرمزية ص ٧٧ .

أي يد جاءت قطفتها هذا الفجر
حملتها فى غبش الإصباح شوارع مختنقات مزدحمات
أقدام لا تتوقف . . سيارات
تمشى بحريق البنزين
مسكين يا ليمون
لا أحد يشمك يا ليمون
والشمس تجفف طلك يا ليمون
والولد الأسمر يجرى لا يلحق بالسيارات
عشرون بقرش
بالقرش الواحد عشرون(٤٢) .

فالصورة فى ظاهرها ترصد مشهداً من مشاهد الحياة اليومية فى المدينة ، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لنتاج الشاعر ، وربطها به ، وملاحظة ما فيها من إشارات خاطفة إلى الريف والمدينة ، وما يتخللها من تعاطف غير عادى بين الشاعر والليمون ، كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة ، إلى مستوى آخر هو مستوى الإيحاء الباطنى العميق ، حيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية — بدءا من القرية حتى المدينة — فى رحلة الهوان التى مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها ، فكلاهما — الشاعر والليمون — عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية فى القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرية وانسجام ، إلى البيئة الحضرية فى المدينة ، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيها للتعاطف أو الاشفاق . وكلاهما — كذلك — هان فى بيئته الجديدة حتى لم تعد له قيمة ، فالأول يصلى هجير المدينة ، ويفتقد فيها يداً تمتد بالصداقة والود ، والثانى تجفف الشمس طله وعبيره فلا يجد من يشمه . وفى هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر فى سلة الليمون صورة لحياته الخاصة وأن يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة ، فلا تدرى هل يتحدث عن الليمون حقيقة أو يتحدث عن نفسه(٤٣) .

* * *

(٤٢) القصيدة من ديوان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى المسمى : « مدينة بلا قلب » . (منشورات دار الآداب — بيروت سنة ١٩٥٩م) .

(٤٣) انظر نموذجاً آخر للرموز المستمدة من الواقع والتى تحمل دلالة اجتماعية — مثلما حمل النموذج =

تلك خلاصة موجزة لمراحل تشكيل الرمز الأدبى ومصادره فى الشعر العربى المعاصر ، أومأنا فيها بخاصة إلى الطبيعة ، واللاوعى الفردى ، ثم بسطنا القول فى اللاوعى الجماعى كما تجلى فى الأسطورة والتراث ، لعلمنا بمدى ما يمكن أن يقدماه للشاعر المعاصر من قيم رمزية لا تحتاج منه أكثر من ملاحظة ما فيهما من دوافع أساسية motives يمكن أن تشير إلى نظائر لها فى الحياة الحديثة. ثم كان طبيعياً بعد ذلك أن نعرض للعناصر الواقعية فى بعض تجاربنا الشعرية وكيف أتيح استغلال هذه العناصر فى الإيحاء بطرف من الهموم الذاتية والحضارية للشاعر . ولئن كان الاهتمام بالواقع على هذا النحو جديداً إذا ما قيس بحرص الرمزيين على رد الواقع إلى الذات رداً مطلقاً ، فإنه — على الأقل — ليس غريباً بالنسبة لبعض خلفاء الرمزية فى الآداب الأوروبية الذين حاولوا أحياناً ربط ذواتهم بقضايا العصر ، وإن كان التفاتهم إلى هذه القضايا منصباً بالدرجة الأولى على ما فيها من جوانب إنسانية ، فحين كتب « ييتس » قصيدته « طيار ايرلندى يتنبأ بموته » كانت معالجته لهذا الموضوع العصرى نوعاً من الاهتمام الإنسانى المجرد بذلك الطيار الذى سيموت ويعرف أنه سيموت ، أما الطيران ذاته ، وأما الطائرة باعتبارها احدى آيات التقدم الآلى ، فليست لهما — فيما يرى — قيمة(٤٤) .

بقى أن نشير إلى ظاهرة غير هينة فى بناء الرمز العربى ، هى كثرة دوران رموز بعينها على أقلام بعض الشعراء دون كبير اختلاف فى المواقف الشعرية التى تستخدم فيها ، مع أن الرمز داخل القصيدة كالكائن العضوى يحيا وينمو ويتحرك ، ويستمد قيمته من قدرته على العطاء التلقائى الحر غير المسبوق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة ، فإذا كثر تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد فقد يعتريه ما يعترى الكائنات الحية من شيخوخة أو موت ،

= السابق دلالة ذاتية خاصة — قصيدة الشاعر نفسه المسماة « قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » (الآداب مايو سنة ١٩٥٧م ص ٤٠) وفيها يرمز الفتى إلى الكادحين الذين لا يملكون إلا عواطفهم النقية ، أما الأميرة فتشير إلى بقايا الطبقة المترفة فى المجتمع ممن لا يزالون يعتقدون أن ثراء الإنسان مقياس مواهبه ، ولكنهم يسترون هذه العقيدة المتخلفة بشعارات سياسية أو إنسانية ليس لها من التقدمية إلا الشكل — انظر كذلك مقالاً لرجاء النقاش بعنوان : « الرمز فى الشعر الجديد » (مجلة الشهر — فبراير سنة ١٩٥٩ ص ١٨ — ٢١ ، ١٠٦ — ١٠٨) ثم دراسة له فى شعر أحمد حجازى بعنوان « مدينة بلا قلب ، بين الشعر والحياة » (الآداب — فبراير سنة ١٩٥٩م) وكذلك مقالا لمحيى الدين محمد بعنوان : « مدينة بلا قلب نوستالجيا عنيفة (الآداب — يونيو سنة ١٩٥٩ م) .

(٤٤) Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 252.

فيضيق إيحاؤه بما ينتابه من ابتذال ، ويصبح أقرب إلى الدلالة العرفية منه إلى الإثارة النفسية .

« فالبلبل » بعذوبة صوته ورقة أنغامه ، موائم كل المواءمة لكي يرمز إلى الشاعر الذى يخلق باللغة عالما من الإيقاع المركب المثير . ومن يطالع قصيدة « حسن كامل الصيرفى » المسماة « موت البلبل »[٤٥] لن يجد صعوبة فى إدراك هذه المواءمة الموحية — ولكنه إذا قرأ بعد ذلك قصيدة لعمر أبى ريشة بعنوان « بلبل »[٤٦] رمزاً للمعنى ذاته ، فسوف لا يصادف ما صادفه فى الرمز الأول من تلقائية الإيحاء وعفويته لأن الشاعر الأسبق قد كشف له عن جوهر العلاقة بين الرمز والمرموز وأحاطه بوجوهها المختلفة ، فإذا أتيح له — فوق هذين — أن يقرأ قصيدة ثالثة « لسعيد عقل » بعنوان « موطن البلبل »[٤٧] — وهو هنا كذلك يرمز إلى الشاعر — فإن من العسير عليه أن يكتشف فى ذلك الرمز بعداً جديداً ذا قيمة يضيفه إلى حصاده من الشاعرين الأولين ، باستثناء بعض التفصيلات التى لا تطعن فى أساس الفكرة ، وهو أن الثلاثة جميعاً قد اتخذوا من البلبل رمزاً للشاعر ، فانطفأ اشعاعه وأصبح بمثابة العملة تمحى معالمها وتفقد دلالتها بكثرة الاستعمال .

(٢) الصورة الرمزية
فى الشعر العربى المعاصر

حين قال بودلير : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر ، فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو ، ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره مهما عظمت مكانته ، وإلا كان انتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق »[٤٨] ، لم يكن بذلك يعبر عن رأى فردى وحسب ،

(٤٥) من ديوانه « الالحان الضائعة » ص ٧٣ — ٧٤ .

(٤٦) من مجموعته الشعرية « مختارات » ص ٦٧ — ٦٩ .

(٤٧) من ديوانه « رندلى » ص ١٦ ، ويلاحظ أن الشاعرين الأولين يشتركان فى تصور البلبل وقد وقع فى يد الصياد ، أى يشتركان فى الرمز وفى الموقف الذى يستخدم فيه الرمز . بينما يجعل « سعيد عقل » بلبله مهاجراً من عينى الحبيبة ، وإن كان ثلاثتهم يتفقون فى مدلول الرمز ذاته .

(٤٨) من كلمات بودلير نقلا عن : د : محمد غنيمى هلال : فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين حقال بمجلة المجلة — أغسطس ١٩٥٩ م ص ٧٩ .

بل كان يصدر عن نزعة عامة لدى رواد المذهب الرمزى فى حرصهم على تأكيد جانبى الأصالة والذاتية فى الصورة الشعرية ، وهو موقف تأثروا فيه بالفلسفة المثالية من ناحية ، كما كان من ناحية أخرى رد فعل طبيعياً للفلسفة الوضعية التى آمنت بالعلم ، وأهملت الحياة العاطفية فى حياة الفرد ، وردت إلى التفكير العقلى مكانته ، ثم للنظرية البرناسية التى وقفت عند الصورة المرئية واللوحات التجسيمية الثابتة ، وطمرت شخصية الشاعر تحت غلاف من الظواهر الموضوعية الجامدة(٤٩) .

وقد سبق أن ألمحنا إلى هذا المستوى الذاتى فى الصورة الرمزية عند حديثنا عن الخيال الرمزى(٥٠) ، وقد اتضح منه بخاصة أن الفارق بين الرمز والصورة الرمزية ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من الإيحاء والتجريد ، فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه ، وكلاهما يعتمد على ما يلحظه الشاعر من شبه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحى به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسى ، وفى ظل هذه الحقيقة قد ترتقى الصورة بذاتية تكوينها ورحابة إيحائها إلى مشارف الرمز ، وقد يحدث العكس حين يصوغ الشاعر رموزه صياغة منطقية بغية تقرير فكرة أو استخلاص عبرة ، وهو ما رأينا طرفاً من نماذجه فيما يسمى بالاستعارة أو الكناية الرمزية allegory ، وهو كذلك ما أشار إليه «أوستن وارين» و«رينيه ويلك» حين قررا أن الصورة قد تكون مجرد وسيلة مجازية ، ولكنها إذا استخدمت — عن وعى — بمستوييها الحقيقى وغير الحقيقى — أو الدلالى والرمزى — فإنها تصبح رمزاً ، بل وقد تغدو جزءاً من نظام رمزى أو اسطورى(٥١) .

وإذن فإن حديثنا هنا عن الصورة ليس بالضرورة حديثاً عن قسيم للرمز أو مقابل له ، بل هو بالاحرى استقطاب لخصائص الرمزية كما تجلت فى صور الشعر العربى المعاصر ؛ وهى خصائص قد يقنع الشاعر بتطبيقها فى الصورة الجزئية ، أى فى العلاقات البسيطة بين مفردات التعبير وجمله، وحينذاك يقصر عمله عن مستوى الرمز باعتباره صورة مركبة ، فليست

---

(٤٩) انظر التمهيد الذى صدرنا به هذا البحث .

(٥٠) انظر الخيال الرمزى — الفصل الثالث من الباب الأول .

(٥١) انظر : Austin Warren & René wellek, Theory of Literature, P. 194.

الرمزية - كما سبق أن أشار ييتس - سمة للكلمات ، بل ولا لعلاقة كلمة بأخرى علاقة قائمة على التراسل الجزئي وإنما ينتجها الأسلوب الرمزي[٥٢] .

أمّا حين تتخطى هذه الخصائص حدود العلاقات التعبيرية الجزئية لتشكل الأسلوب الرمزي أو الصورة المركبة ، فإن الحديث عن الصورة آنذاك يصبح في الوقت ذاته حديثاً عن الرمز ، فهي الرمز وقد أصبح حقيقة فنية واقعة . وإذا كانت الفقرة السابقة من هذه الدراسة قد تركزت حول مصادر الرمز ومجالاته المختلفة ، فإن من الطبيعي أن نعرض هنا للصورة الفنية للرمز في شعرنا المعاصر وإلى أي مدى توفرت لها أدوات المذهب ووسائله الإيحائية .

١ - والصورة الرمزية - كما قدمنا - صورة ذاتية ، ولكنها ليست ذاتية بالمعنى الذي يفهمه ويمارسه الرومانتيكيون من معالجة حالات الذات ونزعاتها القريبة ، بل هي ذاتية بالمعنى الفلسفي ، أي من حيث هي نظرة مثالية ترد الوجود إلى الذات وتراه فيها ، وتبحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، والتي يلجأ الشاعر في الإيحاء بها إلى تراسل[٥٣] معطيات الحواس على اختلافها . فمن أبرز خصائص الصورة الرمزية أنها لم تقف عند تلك الحواجز الصفيقة بين مجالات الحساسية ، بل تركتها تتجاوب في « وحدة مظلمة عميقة ، رحيبة كالليل وكالضوء » على حد تعبير « بودلير » ، فما دام المقصود في العمل الشعري أن ينقل أثر التجربة من نفس إلى نفس ، وما دام بعض المدركات قادراً على أن ينقل الوقع الذاتي لمدرك آخر ، فإن من الطبيعي أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى ، إذا كان في هذه الاستعارة ما يعين على الإيحاء بما يستعصي على التعبير الدلالي من دقائق النفس وأسرارها الكامنة ، فالنفس الإنسانية في جوهرها وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها ، وهي وحدة تلتقي بوحدة الوجود ، بحيث يمكن للأشياء - كما يقول بودلير - أن تفكر خلال الشاعر كما يفكر خلالها ، وذلك عندما تأخذه نشوة الأحلام ، فإذا بذاتيته قد امحت لتختلط بما يحوطه من جلال الطبيعة[٥٤] .

---

(٥٢) انظر : ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ٢ ص ٩٧ .

(٥٣) انظر قصيدة « تراسل » في : Bowra, The Heritage of Symolism, P. 6.

وانظر كذلك عن الصورة الرمزية : د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث (ط٣) ص ٤٢٥ وما بعدها ، الأدب المقارن (ط٣) ص ٣٩٨ وما بعدها .

(٥٤) انظر : د. محمد مندور : في الميزان الجديد (ط١) ص ٩٥ - ٩٦ .

ولا ريب أن شعرنا الحديث قد أفاد من هذه الوسيلة الرمزية فى تركيب الصورة الشعرية . صحيح أن الشعر العربى فى أطواره التاريخية لم يعدم من تلك الوسيلة نموذجاً هنا وآخر هناك ، وصحيح كذلك أن طرفاً من هذه النماذج قد ورد على أقلام بعض المحافظين من شعرائنا ، حتى لنرى شاعراً عريقاً كالأستاذ على الجارم يخلع على الأصوات ما هو من سمات الألوان ، فيصف النبرة بالسواد فى قوله :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء فى أناتــه(٥٥)

غير أن أمثال هذه النماذج كانت من القلة بحيث لم تتعد طور الفلذات الفردية فتصبح ظاهرة شعرية ، فضلا عن أن أصحابها كانوا ينساقون إليها بوحى البديهة ، وليس عن إدراك فنى لأصولها ونتائجها فى العمل الشعرى ، ومن هنا كان تأثيرها محدوداً .

ثم إن هذه الظاهرة لم تتجل فى شعرنا الحديث على نمط واحد ، بل تعددت أشكالها وتفاوتت فى درجاتها من التجريد بتفاوت ثقافات الشعراء ومدى تأثر كل منهم بالأسس العامة للمذهب ، فهى بالنسبة لمن حاولها ممن أسميناهم بشعراء « رمزية التعبير » — وجلهم من شعراء جماعة أبولو — طريقة ثانوية فى الأداء : قد ترد فى صورة وتغيب عن صور عدة ، جزئية : يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى موضوع حاسة أخرى إضافة مباشرة لا تنم عن تعقيد الرؤيا الشعرية أو شمولها . يخاطب الهمشرى نارنجته الذابلة قائلا :

أصبحت بعدك فى انقباض موحش وكأننى منــه مســاء شــتاء
تستشرف الأعطار فى آفاقها روحى إليــك وراء كــل فضاء
وترف فى دهليز كــل أشعــة قمــراء أو ترنيمة بيضــاء(٥٦)

فتحس أن الشاعر لم يصل بعد « بترنيمته البيضاء » إلى تلك اللغة الشعرية التى تقع فى متناول جميع الحواس كما يقول « رامبو »(٥٧) ، لأن رؤياه بسيطة تحيل ما هو من خصائص الألوان إلى الأصوات إحالة مباشرة وسريعة ، فهى رؤيا جزئية لا تتجاوز الصورة المفردة

(٥٥) ديوان الجارم جـ ١ (طبعة وزارة المعارف العمومية) ص ٥٨ .

(٥٦) من قصيدة « النارنجة الذابلة » لمحمد عبد المعطى الهمشرى — انظر : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٧ — ١١ .

(٥٧) انظر فقرة « لرامبو » عن اختلاط الحواس فى :

Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 225.

إلى الهيكل الصورى المركب ، وقد قنع فيها الشاعر بأن يخلع على الترنيمة المسموعة صفة بصرية هى البياض ، دون أن يمتد بالصورة أو يختط لها مجرى عميقاً يوحى بأنها ممتدة فى نفسه وليست مجرد خاطرة عابرة ، بل إنك لو تخطيت هذه الأبيات القليلة التى اقتبسناها ، فنظرت فى القصيدة نظرة شاملة لوجدت ما فيها من نماذج التراسل — على كثرتها — أمشاجا موزعة ، تخطف البصر بين الحين والآخر ، ولا تشف عما يشف عنه التراسل — فى معناه المذهبى — من وحدة كلية .

وليست الجزئية كل خصائص التراسل الحسى فى شعرنا الحديث ، فبالإضافة إلى ذلك لم تبلغ كثرة نماذجه درجة التصفية أو الامتزاج الكامل ، بل وردت على سبيل التشبيه أو المقارنة التى يحتفظ فيها كل عنصر من عناصر الصورة بذاتيته واستقلاله ، وقد يكون ذلك مع الحرص على أداة التشبيه — وهى بمثابة الحاجز الحصين بين طرفى الصورة — كقول «الصيرفى» :

وفاء . . . ما أعـذب هذا النـداء
كأنه إشعاع نجـم أضـاء
على حيارى فى الصحـارى ظماء[٥٨]

وقول محمود حسن إسماعيل :

بالأمس نـزلتُ ببسـتان غرسته أكـفّ الأزمـان
الزهـر به يبدو حـولى كأنين فـوق الأغصان
ويتمّم ، لـكن بأغـان خلقت للطـير وللظـل
ولحـامل قيثـار مثـلى يستوعب سـر الأكـوان

أو مع التغاضى عنها كقوله فى « نهر النسيان » :

ونسيت النجوم وهى على الأفق نشـيد مبعثر الأوزان[٥٩]

فإضافة ما هو من معطيات البصر — وهو الضوء — إلى ما هو من معطيات السمع — وهو النداء — فى النموذج الأول ، وإضافة الأنين — وهو مسموع — إلى الزهر — وهو

(٥٨) من قصيدة « وفاء » — ديوان « صدى وذور ودموع » ص ١٨٣ .

(٥٩) النموذجان من ديوانه « أين المفر » ص ٦٦ ، ١٦٤ — انظر كذلك من نماذج التراسل التشبيهى صفحات ١٠٣ ، ١١٨ من ديوانه « أغانى الكوخ » .

موضوع لحاستى الشم والبصر – فى النموذج الثانى ، ثم تصور النجوم – وهى بعض المدركات البصرية – على أنها نشيد مبعثر الأوزان تلتقطه الأذن ، هذه الصور الثلاث مبنية على التراسل الحسى ، ولكنه تراسل لا يصل إلى حد الامتزاج ، لأنه يقوم أساساً على التشبيه الظاهر أو الخفى ، والتشبيه لا يعنى التوافق التام بين الطرفين ، بل يعنى تماثلهما فى بعض الجوانب واختلافهما فى بعضها ، وهو يشى فى الوقت ذاته بأن ما بين عنصرى الصورة من تراسل ، إنما هو تراسل شكلى لا يحقق تلك الوحدة التى أرادها « ييتس » بين معطيات الحواس المختلفة ، بحيث تصبح جميعاً صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلا واحداً ، وتثير انفعالا واحداً يصدر عن مثيرات عديدة متميزة ، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد(٦٠) .

يمكن القول إذن بأن أثر التراسل الحسى فى تشكيل صور الشعر العربى المعاصر ، تجلى فى التعبير الجزئى أكثر مما تجلى فى التصوير ذاته ، وأنه يفتقد تلك الرؤيا الشاملة التى ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية ، والتى تختلط فيها الحواس اختلاطاً مركباً ، وهو أمر لم يتوفر إلا لبعض شعرائنا ممن تأثروا بالنظرية الرمزية تأثراً عميقاً ، وحتى هؤلاء لم يحرصوا بصفة دائمة على تصفية الصورة ، وإن وفقوا أحياناً فى بنائها على التراسل المركب ، تستخدم فيه الحواس أو بعضها على سبيل التبادل – يقول سعيد عقل عن « المجدلية » :

وتعرّى خدان عن شفق رحب بهىّ السنا ، نقىّ التناجى
فى مدى سجعة اليمام تـتاليه المغالى ، وفى مدى الابتهاج
أى بوح من عاشق لم يرجّعه ، وأى ارتعاشة واختلاج ! (٦١)

فهو يبدأ من مدرك بصرى هو لون الخدين الذى يشبه ضوء الشفق ، وهو يحس ازاء هذا اللون الشفقى بمثل ما يحسه ازاء الصوت العذب من صفاء غير محدود ، ولأنه يدرك أن وصف هذا الإحساس بطريق التقرير المباشر لا ينقل كل أبعاده ، ولأنه يؤمن كذلك بوحدة الأثر النفسى وإن تعددت وسائله ، لم يجد غضاضة فى أن يضيف إلى اللون ما هو من خصائص المسموعات ، وأن يخلع على شفق الخدين ما فى النجوى من نقاء ، ولكنه يحس مرة أخرى بأنه لم يوح بكل ما أراد الإيحاء به ، لأن النجوى إن أشعرت بالنقاء فإن

(٦٠) Tindal, Forces in Modern British Literature, P. 267.

(٦١) المجدلية (ط٢) ص ٤٤ – ٤٥ .

مداها محدود ، ومن ثم يضيف بعداً آخر إلى أبعاد الصورة حين يسقط على لون الخدين ما فى سجع اليمام من تتال لا ينقطع ، فى كليهما بوح ، وفى كليهما رحابة وامتداد ، ولا ريب أن تنمية الشاعر للصورة على هذا النحو ، وتعقبه لأوجه العلاقة الخفية بين معطيين من مجالين حسيين مختلفين ، آية على فرط إحساسه بوحدة الوقع النفسى فى الحالتين ، وهو ما يضفى على الصورة جواً تجريدياً غامضاً .

ويقول فى القصيدة ذاتها عن المسيح :

مبدع قالت الجديد يـداه ينثر الياسمين فى الكلمات

فتدرك لأول وهلة غرابة تشكيل الصورة ، وهى غرابة لا ترجع إلى تعميق الرؤيا الشعرية والامتداد بها ، قدر ما ترجع إلى جدة العلاقات بين طرفى التراسل ، فقد كثر وصف الصوت بما هو من خصائص المبصرات ، ولكن قليلا ما تجد صورة يسند فيها القول إلى اليدين ، فضلا عن أن الشطر الثانى من البيت يوقظ وحده فى المتلقى أربع حواس معاً ، فنثر الياسمين خاصة من خصائص اللمس ، والياسمين نفسه بما يحمله من رائحة طيبة موضوع لحاسة الشم ، ثم هو من حيث لونه الناصع البياض مدرك بصرى ، أما الكلمات فموضوع سمعى ، وإقامة التراسل بين الحواس الأربع يوحى بأن لكلمات المسيح فى وجدان الشاعر وقع الطيب ، وعذرية اللون الأبيض وصفاؤه ، وقيمة المادة التى يمكن تناولها ونثرها كما ينثر الياسمين[٦٢] .

وللألوان فى نظرية التراسل أهمية خاصة سلفت الإشارة إليها خلال الحديث عن نظرية « الحروف الملونة » عند « رامبو » ، وفيها يربط كل صوت متحرك vowel بلون معين ونوع محدد من الإحساسات ، وهو ربط فردى محض ، فلكل منا مشاعره وذكرياته المرتبطة بلون ما ، وقليلا ما تتشابه هذه الذكريات والمشاعر ، غير أن هذا لا ينفى أن لبعض الألوان وقعاً خاصًّا نابعاً مما تقترن به فى عالم الواقع من عناصر وأشكال ، « وليس غريباً والحالة هذه — والمتحدث جويو — أن يلبس الراقصون الذين كانوا ينشدون الإلياذة ثياباً حمراء تذكر بالمعارك الدامية التى يصفها الشاعر فى حين أن الذين كانوا ينشدون الأوديسة كانوا يرتدون أقمصة زرقاء ، وهو لون هادىء ، إشارة إلى البحر الذى ضلت فيه سفينة « أوليس »

---

(٦٢) النموذج من المصدر السابق ، وانظر للشاعر نموذجاً آخر من القصيدة نفسها (ص ٧٧ — ٧٨) حيث يستعير للصوت والضوء ما هو من صفات السوائل : هينمات النسيم ، رقرقة الأضواء ، مسفوحة على الكائنات .

مدة طويلة ، وقد لاحظ « فشر » أننا لا نستطيع أن نتصور مفستو فيليس ، هذا الشيطان الجهنمى مرتدياً ثياباً زرقاء من لون السماء، ولا أن نتصور راعياً ممن تصورهم قصائد الرعاة مرتدياً معطفاً أحمر . إن بين الادراكات البصرية والأفكار انسجاماً خفياً يدركه الشعراء ، ويراعونه فى كل ما ينظمون »[٦٣]— تأمل كيف تتعدد ألوان الأصداء فى إحدى قصائد « السياب » بتعدد المعانى النفسية التى تشير إليها :

هذى خطا الأحياء بين الحقول
فى جانب القبر الذى نحن فيه
أصداؤها الخضراء
تنهلّ فى دارى
أوراق أزهار
من عالم الشمس الذى نشتهيه
أصداؤها البيضاء
يصدعن من حولى جليد الهواء
أصداؤها الحمراء
تنهل فى دارى
شلاّل أنوار
فالنور فى شباك دارى دماء[٦٤]

والأبيات من قصيدة بعنوان « رسالة من مقبرة » يوجه فيها الشاعر حديثه إلى مجاهدى الجزائر قبل الاستقلال ، والمقبرة التى يعنيها هى الوطن العراقى الذى كان يعانى — قبل الثورة — وطأة المستبد وضغطه على الحرية ، والذى كان الشاعر فيه يكابد ما يكابده الموتى من ظلام ومحاصرة ، وتبلغه أصداء ثورة الجزائر فيرى فيها بشير الخلاص ، ليس للجزائر وحدها بل للعراق كذلك ، فهى أصداء خضراء تسرى منها الحياة فى أوصال الوطن العربى كله ، كما يسرى النماء فى شرايين الزهر ، وهى أصداء بيضاء يعلو فيها

(٦٣) ج . م . جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدوربى — دار الفكر العربى — مصر ، ص ٦٥ .

(٦٤) أنشودة المطر ص : ٨٠ — ٨١ .

صوت الإيمان بقيمة الإنسان ، ويصدع فيها الحق السليب جدار العبودية ، ثم هى أصداء حمراء تمتزج فيها أنوار الحرية الهادرة بدماء الضحايا ، وهكذا تتعاقب الألوان بتعاقب الحالات أو المعانى النفسية التى يحسها الشاعر ، ويبتعث كل منها هالة من الارتباطات والظلال الناشئة من اقترانه فى الواقع بموضوع معين ، كاقتران الخضرة بالأزهار ، واقتران اللون الأحمر بمنظر الدم وما يثيره من إحساسات عنيفة(٦٥) .

ولعله قد وضح من هذا التحليل المقارن لنظرية التراسل فى جانبيها المذهبى والتطبيقى ، أن شعراءنا إن أفادوا منها فيما يخص التعبير والصورة الجزئية فإنهم لم يلتزموا بأصولها فى الفلسفة الجمالية للمذهب ، فالتراسل الحسى — فى مفهومه المذهبى — ليس إلا انعكاساً لمبدأ رمزى أكثر شمولا ، هو النظر إلى الوجود باعتباره وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها ، والخيال هو الذى يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية ، ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالية(٦٦) ، هذا على حين قنع شعراؤنا من الفكرة بنتائجها وأسرف بعضهم على نفسه وفنه فأثقل القصيدة العربية بأنماط من التراسل الشكلى ، دون وعى دقيق بفلسفة النظرية ، وبلا اقتناع حقيقى بمضمون ما يقدمه ، أو حرص على مواءمته للبناء الكلى فى القصيدة ، وقد أدى هذا الإسراف بدوره إلى إسراف مضاد من جانب بعض المحافظين من شعرائنا الذين رفضوا رفضاً مطلقاً مثل هذا التجديد فى التعبيرات الشعرية وسخروا منه ، « ومن الواضح — كما يقول الدكتور محمد مندور — أن مثل هذا النقل أو التبادل — يقصد تبادل الحواس — لا يجوز أن يرفض كلية ، كما لا يجوز بالبداهة أن نقبله كله . والمقياس فى الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل فى تحقيق الهدف منه ، وهذا الهدف هو نقل الأثر من الشاعر أو الأديب إلى القراء »، والمهم « ألا يفتعل الشعراء مثل هذه التعابير لمجرد الرغبة فى التجديد، فالشعر ، والأدب عامة ، أساسه المكين هو صدق التجربة ، والإخلاص فى تبين أثرها فى نفس الأديب أو الشاعر ، ثم الإخلاص فى التماس أنجح الوسائل فى نقل هذا الأثر إلى نفوس الغير ، وبهذا يتميز الرمز عن اللغز ، بل ويتميز أيضاً عن الهذيان والكذب »(٦٧) .

---

(٦٥) انظر نموذجاً آخر لاستيحاء الألوان — قصيدة للشاعر ذاته بعنوان « غارسيا لوركا »، انشودة المطر ص ٢٧ — ٢٨ .

(٦٦) انظر الفصل الثانى من الباب الأول فى هذه الدراسة .

(٦٧) من كلمات للدكتور محمد مندور فى مقام الرد على الأستاذ «عزيز أباظة» التى حمل فى مقدمة — الرمز والرمزية

٢ — وبتراسل معطيات الحواس فى الصورة الشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التى تربط بين عناصر الواقع لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعر ، وهنا تتجلى خاصة أخرى من خصائص الصورة الرمزية ، فهى صورة تجريدية ، أو هى كما يقول صلاح لبكى « حالة نفسية حقيقية »(٦٨) ، وهى تبدأ من الواقع وتستمد منه ، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته ، التى تعتبر فى تلك الحالة بمثابة المواد الغفل ، يقوم الشاعر بتنظيمها فى علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه ، وهى علاقات ذاتية محضة ، تنتقل فيها الأشياء من إطاريها الزمانى والمكانى فيما يشبه الحلم ، وتختلط اختلاطاً غير خاضع لمنطق العالم الخارجى ، ولكنه مشروط بمنطق النفس، إن كان للحالات النفسية منطق . « فليس من الضرورى — كما تقول اليزابيث درو — أن ترتبط الصورة ارتباطاً منطقيًّا ، وإنما توجه بقوة الحدس إلى عواطف القارىء وأحاسيسه ، ويجب أن تثير فى عقل القارئ كل تداع وارتباط يؤدى إلى الأفكار التى تكمن وراء الألفاظ(٦٩) » .

فالصورة الرمزية واقعية بحسب أصلها ، ولكنها غير واقعية فى علاقاتها وتشكلها الفنى ، وهى تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة ، ومن ثم يبدو لنا فى كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث فى صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية ، والواقع أنه لا عبث هناك ، إذ ليس ضروريًّا أن يكون عالم الفكرة مطابقا لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتى تكراراً للموضوعى بل الغالب أن يكون للذاتى واقعيته الخاصة ، ولكنها واقعية جديدة لا نعتد فيها بالمادى والمحسوس إلا بقدر أثرهما العميق فى النفس(٧٠) . وفى تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع

=ديوان « أصداء الحرية » « لعبد الله شمس الدين » على المجاز الرمزى والتعبيرات المماثلة « للانين المشنوق » و« الحزن الراقص » « والصمت المقمر» وما يدور مدارها — انظر : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٢٠ — ٢٣ .

(٦٨) صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ٣٥ ، وانظر كذلك فى تجريدية الصورة الرمزية د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٥ — ٤٣٠ .

(٦٩) اليزابيث درو : : الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٨ .

(٧٠) راجع ما كتبه الدكتور عز الدين اسماعيل عن تجريد الصورة الفنية، وفيه يستلهم — بطريقة غير مباشرة — كثيراً من أفكار الرمزين فى تكوين الصورة الشعرية — التفسير النفسى للأدب — دار المعارف — مصر سنة ١٩٦٣م ص ٦٦ وما بعدها .

أو الموقف الخارجي بل بوجدان الشاعر الذي يحتل فيه كل شيء مكانه ، ولقد تبدو قصيدة « كالمقبرة البحرية » « لفاليرى » ، أو « بين أطفال المدرسة » « لييتس » وكأنها تعالج موضوعاً خارجياً هو المقبرة المحاذية للبحر أو حجرة الدرس ، ولكن هذين فى الحقيقة لا يريان إلا من خلال ذات الشاعر وفى إحساسه(٧١) ، وبالمثل قد يتوقع من شاعر «كالسياب» حين يقف عند موضوع مثير كالدمار الذي أحدثته القنبلة الذرية فى هيروشيما ، أن يصور الآثار الحسية لتلك المأساة الإنسانية ، ولكنه على العكس من ذلك يركز جهده فى الإيحاء بآثارها النفسية ، ولا يستبقى من نسيج الواقعة إلا بعض الخيوط الرئيسية ، التى يعيد صياغتها فى إطار من الأوهام والهلاوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة ولكنه يديرها على لسان مريض فى مستشفى الصليب الأحمر فى « هيروشيما » مصاب بالزهرى الذى افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجود لها ، ولكنه — من خلال أوهامه ودون وعى منه — يصور جانباً مما حدث فى المدينة حين ألقيت عليها القنبلة :

ماذا تريد العيون السود ؟ إن لهـــا	ما لست أنساه منها حين أنساها
ما بالهُن استعضْن « البوم » أوعية	عن أوجه الغيد.. حتى ضاع معناها ؟
أين المناقير من لُعس مراشفها	ربى ؟ وأين ابتسام كان يغشاها
من هذه الخربة الظلماء محـــدقة	بى أعين البوم من أجداث موتاها ؟
قفراء من غير ثكلى ، شفّ مئزرها	عن وهج فانوسها الكابى وأخفاها
تسعى كما اصطاد فى ليل يراعته	طفل ، وطارت وقد ألْوى جناحاها
محنية ، تتقـــرّى كل شـــاهدة	من كل قبر ، كما لو كان طفلاها
فى كل قبر يذوقان الردى : دية	عمن يؤاوى وعن أحيـــاء دنيـــاها
نادتهما ، فانبرى يزْقُو لصيحتها	— من حيث رد الصدى — بوم وناداها :
« أماه إنا هنا ، ريح بنا عصفت	لم ندر أين انتهينا بعد لقياها »
وانشق من خلفها قـــبر ليبلعهـــا	واحتازها ، واشرأبّت منه كفاها
يختضّ فانوسها التمتام بينهما	والريح خرساء تعيى ، غير «هاها»(٧٢)

وقد آثرنا أن ننقل الصورة بكاملها ، لأنها تكشف بوضوح عن جانب فى بناء

---

(٧١) انظر عن القصيدتين : Bowra, The Heritage of Symbolism, P. 227.

(٧٢) من قصيدة « من رؤيا فوكاى » — ديوان « أنشودة المطر » ص ٥٢ — ٥٣ .

القصيدة العربية أفاد فيه شعراؤنا من النظرية الرمزية ، إما عن طريق التأثر المباشر ، ويتجلى هذا بخاصة فى كثير من الصور الشعرية عند سعيد عقل وبشر فارس ، وإما عن طريق التأثر ببعض امتدادات المذهب فى التيارات الأدبية اللاحقة كالسريالية "surrealism" التى رأت أنه للوصول إلى ما فوق الواقع "superreal" لا بد من إبطال عمل الوعى ، والتى يعتبر « رامبو » — فيما يخص هذا الجانب — جداً شرعياً لها ، إذ كان أول من أشار إلى أهمية فوضى الحواس واختلاطها للوصول إلى المجهول(٧٣) .

ومع أن الصورة السابقة لا تحمل هذا الطابع الغيبى الذى يسم كثيراً من النتاج الرمزى — إذ تتناول موضوعاً عصرياً — فإنها تستخدم بعض وسائله، ففيها يبدو واضحاً اعتماد الشاعر على تداعى المبصرات الوهمية بدلا من الترتيب المنطقى لعناصر الصورة ، وفيها كذلك يستعيض عن الرصد الخارجى لآثار المأساة بتحسس وقعها فى ذاته ، فلا يبقى من تلك الآثار إلا على ماله أهمية خاصة فى إثارة مكامن الفزع والرهبة فى نفس المتلقى ، واشعاره بعمق الدمار الذى خلفته تلك المأساة ، كالخربة الظلماء ، والقفر ، والثكلى ، والقبر ، والردى ، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات فى نمط جديد من العلاقات النفسية ، « فالعيون السود » التى كانت تطالعه فى أوجه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الحرب ، ولكن الذى تغير هو الإطار المكانى الذى أضحى يراها فيه فقد أصبحت تسكن رءوس البوم بدلا من وجوه الحسان ، ومع أن « البوم » — فيما نألفه — ذو مدلول واقعى محدد ، فإن وضعه الجديد داخل الصورة خلع عليه دلالة رمزية أخرى ، فهو المعادل النفسى لنذر الموت ووسائل الدمار التى صنعت الحادثة ، والتى تركت العامر خراباً قفراً إلا من أم ثكلى — هى نموذج لآلاف الأمهات أو هى الإنسانية بأسرها — تسعى وراء أطفالها الموتى ، وحتى الصور التى يرسمها الشاعر لهذه الثكلى تصطبغ بجو وهمى يتجاوز ما هو معهود فى الواقع ، فهى فى جوف الليل تنحنى على شواهد القبور تتقراها ، حتى إذا أعياها الجهد نادت أبناءها ، فكان صوت البوم رجع الصدى ، بينما ينشق من خلفها قبر جديد ، يبتلعها فلا يبقى منها سوى كفين ممتدتين بينهما فانوس حائر النور ، على حين تقهقه الرياح ساخرة من تلك المأساة — أو المهزلة الإنسانية(٧٤) .

---

(٧٣) انظر لأثر «رامبو» فى السريالية :

A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, P. 94.

(٧٤) انظر نموذجاً آخر لتجاوز الصورة حدود الرصد الواقعى قصيدة « رؤيا فى عام ١٩٥٦م » للشاعر ذاته (أنشودة المطر ص ١١٦ وما بعدها) فى صورها ما فى الرؤيا من تداع ظاهرى وحدته ذات الشاعر .

على أن تجاوز الصورة الرمزية لمنطق الواقع ، وما يبدو أحياناً من اعتمادها على تداعِى الرؤى والمدركات البصرية ، لا يعنى انفلاتها الكامل من سيطرة الوعى ، فالواقع أنها تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفى مرده إلى ذات الشاعر ، وهو تنظيم تنصهر فيه عناصر الصورة ومفرداتها بحيث تؤدى وظيفتها الإيحائية . أما التداعى فيها فظاهرى ، وهو مقصود من الشاعر للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية ، ولأن المتلقى لا يطالع من القصيدة إلا وجهها الأخير ، فإنه قد يقع تحت سيطرة الاعتقاد بأن ما يطالعه ليس إلا إفرازاً تلقائيًّا لذهن مضطرب ، ولكنه بعد أناة ومعاودة يكتشف ما تكنه القصيدة من إيحاءات مستترة ، فلكل كلمة وظيفتها ، ولكل بيت قوته الأدائية . تأمل هذه الصورة « لعمر أبى ريشة » من قصيدة بعنوان « شطآن بلادى » :

رمـــــل وصـــخور

ومطـــاف نسور

ومـــواكب أخيـــلة تهمى من كوة عالمهـــا المســـحور

وحمـــــائم بيض فى اليم مـــدت أجنحـــــة للنجم

ووراء سراها فى الديجور

ذيـــــل من نـــور[٧٥]

فبرغم أنها لا تتدرج تدرجاً منطقيًّا فإن كل عنصر فيها قد اختير عن قصد ليوائم غيره من العناصر ، ولتثير جميعاً فى نفس المتلقى شعوراً واحداً شبيهاً بذلك الذى يحسه الشاعر ، « فالرمل » يدفع إلى الذهن بذكريات الصحراء العربية وبطولاتها الأولى ، وإيحاؤه ينسجم مع ما تثيره « الصخور » و« مطاف النسور » من إشعاعات مماثلة ، فالنسور رمز القوة ، أما « مواكب الأخيلة » ، « والعالم المسحور » فتخلق جواً أثيريا غامضاً تمتزج فيه أمجاد الماضى بالخيال ، كما أن الحمائم البيض — وبها شبه من أشرعة السفن — توحى بفضل الحضارة العربية وعمق تأثيرها الإنسانى ، وهو ما تشف عنه أجنحتها الممتدة وذيولها النورانية ، وهكذا تتناثر جزئيات الصورة من حيث الظاهر ، ولكنها تخضع لتجريب دقيق يتحسس فيه الشاعر كل لفظة ومدى تجاوبها مع غيرها للإيحاء بالشعور المراد إثارته .

---

(٧٥) عمر أبو ريشة : مختارات ص ٨١ .

وقد تخفى إيماءات الصورة الرمزية ، فلا تبوح بمكنونها إلا بعد مراجعة ، وقد تحتاج فوق ذلك إلى وعى المتلقى وعياً جملياً بنتاج الشاعر وفلسفته الفنية ، بحيث يمكنه أن يضع تلك الصورة فى داخل إطارها العام من شعر الشاعر ، وأن يقرنها به وينظر إليها على ضوئه ، فنتاج الشاعر يفسر بعضه بعضا – يقول « سعيد عقل » من قصيدة بعنوان « القمر » :

مِنْ رَوابينا القمر جاءه أم لا ، خبر ؟
جايَلَتْه رِنْدَلَى ودُمَى الحسن الأخر
طال ما فاجأنه حافيا فوق الزهر
مزقت من ثوبه نزوات لا تذر
هُمّ ؟ ما هُمّ ، ومن غز لنا يكسى القمر

فتعجب كيف يكون القمر من روابينا ، وكيف تجايله دمى الحسن ، ثم كيف يتمزق ثوب هذا الكوكب وتحفى قدماه فوق الزهر ، ولكنك إذا علمت أن من الموضوعات المفضلة لدى الشعراء الرمزيين أن يتحدثوا عن الشاعر وتجاربه فى الخلق الفنى ، وإذا وقفت على فلسفة شاعرنا نفسه فى النظر إلى الجمال باعتباره حقيقة يجهد فى صنعها المبدع وتتجلى أوضح ما تتجلى فى الشكل ، وأن الجمال الذى يصوغه النحات بقوة الأزميل هو – لهذا السبب – النموذج الأمثل للجمال – إذا نظرت إلى الصورة من هذه الزوايا أمكنك أن تكتشف ذلك الإطار النفسى والفكرى الذى ينتظم عناصرها الموزعة ، فالقمر هو الشاعر ، وهو ينتمى إلى ربى الإحساس الإنسانى وليس إلى ربى « الأولمب » كما تصور الأقدمون ، وهو يحاور عرائس أحلامه الشعرية – وهى جميلة كالدمى – وتحاوره ، حتى تنبثق فى خاطره انبثاقاً يشبه المفاجأة ؛ وما هو بمفاجأة ، لأنه نتيجة مكابدة لا واعية يعانيها الشاعر باستبطان ذاته ، وتمزيق ما يسترها من أغلفة الحس ، وانتزاع ما تكنه من أزهار المشاعر والنزوات ، وإعادة صياغتها – أو غزلها – فى نسيج شعرى يخفى مصادرها الباطنة ، ويهب حقيقة الشاعر مظهرها الفنى (٧٦) .

٣ – وحدة الصورة الرمزية إذن وحدة نفسية ، وهى تهتم بإثارة التجربة العاطفية

---

(٧٦) انظر هذه القصيدة فى ديوان الشاعر : رندلى ص ٨٧ – ٨٨ ثم انظر حديثاً عن فلسفة الشاعر الفنية فى الفصل السابق ، وكذلك تعقيباً على هذه القصيدة للأستاذ « أنطون كرم » – الرمزية ص ١٦٩ – ١٧٠ .

أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجاً برهانياً .

والمقياس الأول لنجاحها فى أداء هذه الغاية هو تآزر العناصر المشار إليها تآزراً إيحائياً ، بحيث تخلق فى وجدان المتلقى مناخاً شعورياً واحداً ، وفى تلك الحالة لا يعتد الشاعر بالشيء فى ذاته ، بل بوقعه أو بشذاه النفسى aroma[٧٧] ، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق ومن يسترون سطحية تجاربهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفس معاً . فليست الصورة الرمزية — كما حسب بعضهم — بقعاً بصرية متناثرة ، وإنما هى وعى بالتجربة الشعرية ، وتوجيه دقيق لكل العناصر كى تلتقى فى النهاية عند الإيحاء بهذه التجربة . وليس من باب الصدفة أن نقرأ قصيدة « كأنشودة المطر » لبدر شاكر السياب فنجد معظم مفردات التصوير فيها تنبعث — رغم اختلافها — من مجال حسى واحد ، هو الطريقة التى يتجدد بها شباب الطبيعة ، حين تطرح ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر : رمز الخصوبة والنماء ، وقد استغل « السياب » حتمية هذه الظاهرة الحسية للإيحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة ، بل مجالها الإنسان العربى الذى يتنبأ له الشاعر بميلاد جديد ، يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث يبنى ويبدع ، ذلك هو قانون الوجود الخالد الذى يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة فى الطبيعة ، والذى لا يشذ عنه الإنسان :

عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء . . كالأقمار فى نهر
يرجّه المجداف وهْناً ساعة السحر
كأنما تنبض فى غوريهما النجوم
وتغرقان فى ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء
فتستفيق ملء روحى ، رعشة البكاء

---

(٧٧) ذلك ما يقوله باورا عن « مالارميه » — انظر : The Heritage of Symbolism, p. 10

ونشـــوة وحشية تعـــانق الســـماء
كنشـــوة الطفل إذا خاف من القـــمر !
كأن أقـــواس السحـــاب تشرب الغيـــوم
وقطرة فقطرة تـــذوب فى المـــطر . .
وكركر الأطفـــال فى عرائس الكـــروم
ودغدغت صمت العصافير عـــلى الشجر
أنشودة المطـــر[٧٨] .

فكثرة عناصر الصورة فى هذا النموذج — رغم ذاتية ما بينها من علاقات — ترجع إلى منبع حسى واحد ، هو لحظة التحول التى تعترى الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود فى آن واحد بالخريف والشتاء ، والموت والميلاد ، والضياء والظلام ، ووحشة الصمت وزقزقات العصافير ، وهى عناصر موائمة تماماً للتجربة الكلية فى القصيدة ، قادرة على الإيحاء بالمخاض العربى المرتقب .

وقد أخذ بعضهم[٧٩] على المطلع السابق تقليديته ومحاكاته للمطالع الغزلية التى استخدمها الشعراء القدامى ، كما لاحظ اختلافه عن بقية القصيدة ، « فالسحر هنا — كما يقول — نقلة جمالية تحيل صورة العينيين فى الخيال إلى إبداع غابتى نخيل غارقتين فى ظل شفقى مستحيل » ، والواقع أن النظرة الوهلية قد لا ترى فى ذلك المطلع صلة عضوية تربطه بهيكل التجربة ، غير أن النظر إليه على ضوء ما تقدم من خفاء العلاقات فى الصورة الرمزية وذاتية تشكيلها واستعاضتها عن التدرج المنطقى بوحدة الشعور المثار ، ربما أظهر أن « ساعة السحر » التى ترددت فى المطلع مرتين لم ترد اعتباطاً ، لأنها إحدى لحظات التحول فى مدار الليل والنهار ، وهى اللحظة التى يشرق عندها الفجر من أكنة الليل ، وهى كذلك مفترق الطريق بالنسبة للإنسان العربى بين حاضر داج ومستقبل وضىء . وهنا تكتسب عينا الحبيبة التى يتحدث عنها الشاعر — وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن — قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف فى المطالع الغزلية التقليدية .

---

(٧٨) ديوان أنشودة المطر ص ١٦٠ وما بعدها .

(٧٩) أنظر مقالا للأستاذ محيى الدين محمد بعنوان : الشعر الحديث . . لماذا ؟ مجلة المجلة — أبريل ١٩٦٤ ص ٤٦ — ٤٧ .

ويمكن القول بأن بناء هذه الصورة وأمثالها يخضع لمستويين من ملاحظة الشاعر لنفسه : أولهما أن يختار مفرداتها من مجال أو مجالات حسية متقاربة كي لا تتنافر إيحاءاتها، وثانيهما أن تصاغ هذه المفردات بحيث تشير عن طريق الحدس إلى الشعور أو الفكرة المرادة ، وبذا تتحمل دلالة الصورة أكثر من وجه ، فهي واقعية بعناصرها الأولى ، ذاتية بإيحاءاتها داخل العمل الشعرى ، وهذا هو سر إعجاب « اليوت » ببودلير « الذى استمد صوره من الحياة العصرية فى المدينة : من المقهى والشارع وغيرهما ، ومثل بها الواقع كما هو ، ولكنه استطاع فى الوقت ذاته ، أن يجعلها توحى بأكثر مما تعنيه فى ذاتها[٨٠] » .

٤ ـ واعتماد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار لا على تشكيله تشكيلاً منطقياً، يستتبع بالضرورة أن تكون الصورة الشعرية إنشائية تولد الشعور ولا تصفه وتثيره ولا تقرره، فأعماق النفس بالغة التعقيد والغموض، وأى محاولة لوصفها أو تسميتها مخفقة بقدر ما هى خادعة ، لأنها تجعل العواطف والأحاسيس أقرب إلى التعميم مع أنها بطبيعتها خاصة ، وهى تسلك الشعور فى دائرة نوعية ، وتجعله مدركاً قبل تمام التعبير عنه ، « وليس من الطبيعى أن نتصور أن إيراد الأوصاف المحددة لنوع الشعور تعبير فنى ، أو أن ذكر ما يلابس الشعور من التوجع أو الكآبة أو الطرب يناسب الفن الجميل ، والسبب فى ذلك أن الوصف ينزع إلى التعميم ، فأنت إذا وصفت شيئاً من الأشياء ، فإن معنى ذلك أنك تقول إن هذا الشيء هو من هذا النوع أو من ذاك ، أى أنك تقوم بتصنيفه ، أما التعبير فهو على نقيض ذلك ، لأنه يعمد إلى التخصيص »[٨١] .

وغاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو إحساس الشاعر أو فكرته ، بل إنها سابقة على الفكرة والشعور « تخلقهما » كما يرى « هولم »[٨٢] ـ وهو فى هذا يصدر عن مؤثرات رمزية ـ ، والتعبير بالخلق هنا مقصود للإشعار بأن الصورة ليست تقريراً لحالة ماضية بقدر ما هى إبداع لحالة مستقبلة ، وإن كان من الأوفق أن نقول إنها « تثير » الفكرة أو الشعور ، إذ هى فى الحقيقة لا تخلقهما خلقاً ، لأن ما تقدمه الصورة يعتمد

---

(٨٠) انظر: Tindall, Forces in Modern British Literature, P. 280.

(٨١) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى (الطبعة الأولى ـ دار المعرفة ـ القاهرة سنة ١٩٥٨) ص ١٤٠ ـ ١٤١ .

(٨٢) انظر: Tindall, The Literary Symbol, P. 102.

على مدى ونوع استجابة المتلقى لها ، وذلك يرتبط بذكرياته وتاريخه العاطفى الخاص ، ومن أجل هذا كان ما تثيره الصورة فى نفس واحد من الناس غير مماثل بالضرورة لما تثيره فى نفس غيره ، ومن أجل هذا أيضاً كانت التفرقة التقليدية بين شكل الصورة الفنية وموضوعها غير واردة بالنسبة للصورة الرمزية ، لأنها لا تدل على الموضوع بل توحى به عن طريق الحدس ، ولأن صاحبها لا يقبض على محتوى ناجز ثم يلتمس له ثوبا صوريا ، بل الأصح أنهما — الصورة وما توحى إليه — ينبثقان فى ذهنه جملة واحدة . فالشاعر الرمزى يفكر بالصورة ، وهو لا يرى فى الطبيعة حقيقة مادية منفصلة عنه ، وإنما يراها معنى يحيا فى ذاته ويتكون خلالها ، ومن هنا ليست الصورة الشعرية بالنسبة له « صورة عاطلة مضافة إضافة زائدة متأخرة على الواقع ، بل هى رمز يؤلف مع الفكرة كلا واحداً »[٨٣] ، بل هى الفكرة نفسها كما تحيا وتعيش فى القرار السحيق من النفس .

وإذا كانت الصورة الرمزية حدسية تعتمد على الإثارة الموحية لا التقرير الواضح ، وكان ما تشف عنه من خلجات الذات غامضاً بطبيعته ، فقد أدى هذا — وكان لا بد أن يؤدى — إلى إبهامها وكثافة محتواها ، على أنه ينبغى أن يكون إبهاماً لا يطفىء عطاء القصيدة ، ولا يصل إلى حد الإغلاق ، بل يجب أن « يمتزج المبهم بالمحدد امتزاجاً يوحى بما لا يعرف كنهه »[٨٤] كما كان يرى « فرلين » . فليس لإبهام الصورة أو تظليلها قيمة بذاته ، بل بما يحمله ، وهو إذا اقتصر على غموض التعبير كان ضرباً من الالتباس اللفظى يحسب على الشاعر لا له — تأمل هذه الأبيات من قصيدة « حرقة » لبشر فارس :

إمض عن شأنى الطريح على مسلك زلق
لا تَسَلْ عن شكاته، سر تطبيبه سرق
لا تظنن ما به شرق اللهو بالحمـــق
إن سكراً سما بقلبى الفتى خدّر النزق[٨٥]

فقد تجد عناء فى الوصول إلى ما تعنيه ، مع أن ما تعنيه ليس عمقاً نفسياً يستعصى

---

(٨٣) انظر : عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزى — الأديب — كانون الأول سنة ١٩٤٤م (الجزء الثانى عشر من السنة الثالثة) ص ٣٠ .

(٨٤) Tindall, Forces...., p. 249.

(٨٥) بشر فارس — قصيدة « حرقة » — الأديب — الجزء العاشر السنة الأولى — ص ١٨ .

على التحديد ، أما غموضه فشكلى يرجع إلى ركاكة الأسلوب ، وتجسيم بعض المعانى تجسيماً مشوباً بالاعتساف كالشأن الطريح ، وسر التطبيب المسروق ، واللهو الذى يغص بالحمق ، والسكر الذى يخدر النزق ، وجميعها حيل مجازية تستر سطحية المعنى بالتعقيد اللفظى ، ولا تحتمها ضرورة نفسية أو فنية .

قارن النموذج السابق بهذه الأبيات من قصيدة « أحبك » لسعيد عقل :

لِحُسنكِ كالطيف ، شىء كئيب يهيم على شاطىء قابع
تجنَّبه نسمة المنحنى ، وتطرق من لحظها الفازع
تُراه من البسمات الثكالى ، وآنا من النغم الضائع ؟
فيا بوح لاتخدش الصمت منه، ومن هدأة الحلم الشائع(٨٦)

فالشاعر يبدأ من موضوع حسى محدد ، هو جمال الحبيبة ، ولكنه ما يزال يسبغ عليه من الظلال والصفات الهاربة حتى ترتعش معالمه المادية وتغيم أمام أنظارنا ، وليس صدفة أن كل الخصائص التى خلعها الشاعر على هذا الموضوع لا تزيده تحديداً — كما كان متوقعاً — بل تزيده شيوعاً وإبهاماً ، « فالطيف » و « الشىء الكئيب الهائم » و « النغم الضائع » و « الحلم الشائع » جميعها تعبيرات رجراجة لا تخوم لها ، تضىء بعض معالم الموصوف وتترك الأخرى تسبح فى جو من الغموض يوحى برحابة هذا الجمال الحزين وعدم قابليته للإدراك الحسى الواضح .

ومن المعلوم أن الاستفهام عن الشىء طلب لتعيينه ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة فى الصورة الرمزية ، لأنها تميل عن التحليل إلى التركيب ، وعن التعيين إلى التظليل ، ذلك ما تراه فى تلك الصورة :

ما هواها ؟ ما لونها ؟ ضمة حلم من ينال
هبَّة لم يبح بها زهر نيسان للتلال
لا ، ولا ضجَّ بالغوِى غصن قبلها ومال
هِمْتُ حتى لدى يدى قامة مضها الدلال
مرة لى ، ومرة تختفى كالتماع آل(٨٧)

---

(٨٦) سعيد عقل : رندلى ص ٢٥ — ٢٦ .

(٨٧) قصيدة « لربما » — رندلى ص ٦٧ — ٦٨ .

فتحس أن إجابة التساؤل الذى يطرحه الشاعر فى مستهل الصورة لا تعين المطلوب بقدر ما تكثفه ، فالضمة التى لا تنال ، والحلم ، والهبة التى لم يبح بها الزهر ، والقامة التى تومض وتختنى — مجردات أو أشبه بالمجردات ، وهى تضفى على الأبيات مناخاً ضبابياً بين الحقيقة والوهم .

ولعله قد لوحظ أن ثمة سمة مشتركة كان لها أثرها فيما يكتنف النموذجين السابقين من إبهام، وهذه السمة هى غرابة العلاقات الأسلوبية التى يعقدها الشاعر بين أطراف الصورة، وهى علاقات تقوم على المفاجأة لا على التوقع ، ولهذا صلة بما قدمناه من ذاتية الصورة الرمزية واعتمادها على وحدة الشعور بدلاً من التدرج المنطقى ، وأبرز ما يتجلى ذلك — من الناحية الأسلوبية — فى جدة الأوصاف التى يستعملها الشاعر ، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلباً للإيحاء ، وتجنباً للابتذال .

ذلك أن لكل موصوف حلقة معينة من النعوت ، وكثرة دوران الشاعر داخل إطار هذه الحلقة يؤدى إلى انطفاء إيحاءاتها وضيق دلالاتها ، ومن ثم يصبح ضرورياً أن يلجأ إلى التقاط أوصافه من مجالات أخرى ، شريطة أن يكون لهذا الصنيع ما يسوغه من أفكار الشاعر وإحساساته، وتلك قضية سبق أن عرضنا لبعض نماذجها عند آباء الرمزية(٨٨) ، ونضيف أنها لم تكن معضلة الرمزيين وحدهم ، فقد كتب « كيتس » يقول « أريد كلمة أكثر إشراقاً من كلمة « مشرق » ، وأريد كلمة أكثر لطفاً من كلمة « لطيف » » ، أما «سعيد عقل » فبدلا من أن يستخدم فى وصف الشاطىء — فى أول النموذجين السابقين — ما هو من سماته المألوفة « كالجميل » أو « الخالى » أو « الخصيب » ، يقول إنه « شاطىء قابع » ، وهو لا يقل غرابة عن « البسمات الثكالى » و « الحلم الشائع » فى النموذج نفسه، أو عن « الربيع الموهى » و « الأفق الممر » و « الناشق الأبى » و « الورد الصعب » فى تلك الأبيات المتناثرة التى اقتطفناها من « المجدلية » :

عانقوا الحلم أضحيانا، تعرى عن ربيع مُوهٍ ، وأفق أمرّا

• • •

---

(٨٨) انظر الفصل الثالث من الباب الأول — الخيال الرمزى .

سمعتْ زهـرة اللذائـذ أن الـكون بالنـاشق الأبىّ تمـخّض
بفتى الطهر ، ينشد الورد صعبا ، طيب الفوح ، طيب البوح ، أبيض[٨٩]

واقرأ كذلك هذه الأبيات من قصيدة بعنوان « أغوار » للشاعر اللبنانى « صلاح الأسير » :

تمرّين بى ، أين طيب الهوى العتيـق ، ساءلتك لا تكذبى
على مقلتيك من الأمس جرح أبحّ ، ونجوى غـرام صبى
فلو كان لى منك وهم الـذى أود ، قنعت ولـم أرغب
أعيش وحيداً على شاطئ تـوشّـح بالهاجس المخصِب
يلونه الفجر بالأخضر الرحيب وبالأزرق الأرحـب
ويشدو له الحلم أغنيـة الشـ رود بجـو الوجـود الغبى
أرانى عليـه أسـير إلى الله فى فكرة بعـد لم تعشب
يرفّ به الموج يلوى عليـه ، ويرتد دون الحفيف الأبى
ويغرق فى الشمس أعمق غوراً من الشمس فى جوها المتعب
فألقى بنفسى احتضار الضياء الكئيب على راحـة المغرب[٩٠]

فالجرح الأبح ، والشاطئ المتوشح بالهواجس ، والأخضر الرحيب والأزرق الأرحب والفكرة التى لم تعشب ، والحفيف الأبى ، جميعها تشكيلات وصفية غريبة ، ولكنها ترتبط بسبب من نفس الشاعر الذى يعيش رهين عزلة تعانقها هواجس وذكريات ملونة ، كما تعانق الأمواج رمال الشاطئ ، لتنحسر بعد قليل وقد تركت فى نفسه ما يتركه احتضار الضياء ساعة الغروب من كآبة وشجن ، وهو لذلك لا يجد حرجاً فى وصف الجرح بالبحة باعتباره صدى باهتا لذكرى قديمة ، ووصف الشاطئ بتوشح الهواجس يوحى بأن هذا الشاطئ ليس سوى نفس الشاعر التى تحف بها الأوهام حفيفاً أبياً ، وهو أبىّ لأن أوهامه أوهام مثالية تراود الخاطرة الشعرية وهى ما تزال فى طور التكون ، لم تعشب بعد ولم تكتمل .

٥ ــ والحق أن مقدرة الكاتب على الإحساس باللغة تظهر فى استعماله للصفات إن

---

(٨٩) المجدلية : ص ٥٦ ــ ٦٢ .

(٩٠) صلاح الأسير : أغوار ــ الأديب ــ الجزء التاسع من السنة الأولى ص ٤٨ .

قسطاً وإن إسرافاً ، ومواضع هذه الصفات أيضاً أمر بالغ الأهمية ، غير أن الوقوف بالقضية عند هذا الحد لا يكشف كل جوانبها ، لأن قضية الأداء الرمزى كانت قضية اللغة الشعرية بعامة ، إذ كانت اللغة بدلالاتها الوضعية المحدودة ، وتعبيراتها التى أطفأ التداول ما فيها من إيحاء ، قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة ، أوعن « تجسيم ما يتحرك خلف الحواس » كما يقول « ييتس »(٩١) ، ومن ثم اتجه الرمزيون إلى استغلال قيمها الإيحائية فى الأصوات والكلمات والجمل ، وهى غاية لم تكن لتدرك دون المساس بالتركيب اللغوى فى الصورة الشعرية ، « إذ لم يكونوا بصدد جمع الكلمات وفقاً للمنطق لكى يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه ، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس ، لكى يبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده »(٩٢) ، ومن هنا كان إسقاطهم لبعض الروابط الأسلوبية لأنها وسائل إيضاح وتفسير ، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الإيحاء فيها ، وتقديمهم وتأخيرهم لبعض عناصرها على نحو تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثراً عفوياً على حين أنها تخضع لوعى دقيق .

وقد كانت هذه النظرة أساساً بنى عليه شعراؤنا محاولاتهم فى تصفية الصورة الشعرية ، وهز صلابة إطارها اللغوى ، ورد الكلمة بالمزج والتركيب إلى كيانها العفوى الأول ، الذى فقدته بكثرة الاستعمال ، وهم فى هذا يلجأون إلى إحياء الألفاظ والأساليب المهجورة ، وصياغتها بما يوائم الحس اللغوى والفنى للشاعر ، وهو ما يدعوه بشر فارس « بارتجال اللغة » : « على الشاعر الحديث أن يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوى بفيض هاجسه ، فذلك تعبيره . ومن هنا عظمة أبى العلاء ودانتى وجوته وبودلير وتاجور . ولم يغب الأمر أو بعضه عن نقاد العرب ، أفلا تراهم يمدحون الشاعر بابتكاراته اللفظية ؟ » .

وربما ذهب الشاعر فى الاستقلال اللفظى حتى أنه يجدد الكلمات ويولد التعبيرات فيفجأ ويحير ، ذلك شأن شكسبير وفاليرى ، وشأن نفر ممن حدث قلبه من رواد الصوفية ، إن شئت . وقد يرتجل الشاعر لغته فيسبح فى ملكوت كلمته ، ذلك ما ابتدعه

---

(٩١) Tindall, The Literary Symbol, p. 253.

(٩٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ ٢ ترجمة دكتور محمود قاسم ص ٤٦٧ .

أعجوبة المائة الماضية : رامبو الفرنسى ، فلف لفه شعراء ما وراء الواقع وأنشأوا أداءهم إنشاء ، نريد اليوم شاعراً يحوك ، ويوشى على نحو يخيل إليك أنه غريب ، وما هو والله بغريب ، ولكنه جار على غير مثال موقوف .

وقد تستوحش أذن لأنك تعودت سماع ما ألفت ، فإذا كنت مستطرف الحس مستطلع الفكر أنست وتمتعت ، وقد فطنت إلى أن الشاعر هيهات أن يكون عبد ما قيل ، وأن ليس له أن يسقيك خمره فى كوب غيره »[٩٣] .

والواقع أن ما يريده الشاعر « بارتجال اللغة » ليس واضحاً تماماً ، لأنه إن كان يقصد الاختراع فى المتن اللغوى ذاته — وهو طريق غير مأمون — فتلك غاية لم يعن بها الرمزيون قدر ما عنوا باحياء الكلمات المهجورة والأساليب غير المستعملة ، وإن كان يقصد إلى تعطيل الدلالة الوضعية للكلمة وربطها بدلالة رمزية نابعة من وقعها الصوتى وبيئتها الأسلوبية ، فإن الارتجال هنا ينبغى أن يكون مفهوماً بمعناه الخاص ، أى باعتباره استنباطاً للقيمة الإيحائية التى تعطيها الكلمة داخل سياق لغوى معين ، وفى شعر « بشر فارس » نفسه ما يؤكد هذا الفهم ، لأنه — على سبيل المثال — حين يقول :

أرخ عزم الوتر فى خريف حذر
صفرة فى الشجر علمتنى الخطرا[٩٤]

لا يستعمل الوتر بمعناه المألوف ، لأن الوتر لا عزم له حتى يرخى ، وبالمثل لا يدل الخريف وصفرة الشجر على ما يدلان عليه وضعاً ، لأن الخريف لا يحذر ، وصفرة الشجر لا تنذر بالخطر ، فالكلمات مستمدة من المتن اللغوى الموجود بالفعل ، وكل ما فيها من ارتجال — إذا صح أن يعد ارتجالا — هو معانيها الرمزية التى اكتسبتها من خلال الصورة والقصيدة بعامة ، فالوتر هو الشاعر نفسه وقد أحس بنذير الخطر فى شيخوخة تنال من مشاعره وطموحه إلى المثال ما تناله صفرة الخريف من أوراق الشجر الخضراء .

ويقترن بتعطيل الدلالة الوضعية فى الألفاظ المستعملة ، وسائل أخرى يقصد بها الشاعر إلى الإفادة من الإيحاء التلقائى فى الألفاظ والتراكيب غير المطروقة بغية الخروج من

---

(٩٣) بشر فارس : لفظ الشاعر — مقال بمجلة الأديب — الجزء العاشر — السنة الثالثة (١٩٤٤) ص ٥ .

(٩٤) من قصيدته : إلى عواد — الأديب — الجزء الخامس من السنة الرابعة ص ٢٩ .

تلك القوالب التعبيرية التى ركت مفاداتها على مدار الأيام ، وهو ما ندعوه « بالاحياء اللغوى » ينعطف فيه قاموس الشعر تجاه التراث يستمد منه ويغنى به ، وأبرز ما يتجلى ذلك فى التجاء الشاعر إلى لغة قد تكون غريبة على أذن القارىء العصرى — طالع هذه النماذج التى تكثر نظائرها فى شعر « سعيد عقل » :

وتجلّى بالفلّ ، والآس ، والسوسن من قمة إلى حيزوم
فى هويناه مسح رب على الأرض ، وفى الهيزلى انفراط نجوم
(قدموس)

* * *

وثغركِ لى فلة الفـــل باتت يتيمة ذاك الشذا المـــاتع
(رندلى)

* * *

ســاعة وانفلتت ! ما نجــد ؟ ما شــم العــرار
(رندلى)

* * *

تَجلَّىْ ، هَذاذيكِ ، بالنَّهوند ، وردّى ليالىّ بيض الصور
(رندلى) (٩٥)

ثم هذه الأبيات من قصيدة « لبدر شاكر السياب » بعنوان « مرثية الآلهة » :

وكم ألّه التمر التهــامى معشر — لما ليس يحيا دونه الناس راكع
فلما شكا بُعد الأثافىّ قِدرُهــا — وضنّت على الشدق الحفىّ المراضع
كفتّى كلّ ثغر كان يدعوه جوعُه — إله أحاطته المــدى والأصابع

ألا تلاحظ اتكاء الشاعرين على كلمات تخلى عنها الاستعمال اللغوى منذ أمد بعيد، كالحيزوم ، والهيزلى ، والماتع ، ونجد ، والعرار ، وهذاذيك والأثافى ؟ ثم ألا تلاحظ عناية

---

(٩٥) انظر قدموس ص ٢٢ ، ورندلى صفحات ٢٦ ، ٤٥ ، ٥١ . والحيزوم : وسط الصدر وما يضم عليه الحزام من الإنسان . والهيزلى : من هوذل فى مشيه هوذلة أسرع . والماتع من كل شىء البالغ فى الجودة الغاية . والعرار نبت برى طيب الريح . وهذاذيك : أى هذا بعد هذ ، وهو من هذ الشىء يهذه هذا وهذاذا قطعه سريعاً .

الأخير خاصة بألفاظ قليلة التداول فى المتن الشعرى الحديث « كالتمر التهامى » و « الشدق الخفى » ؟ إن الاعتقاد بأن مثل هذه الألفاظ ترد على قلم شاعر « كالسياب » وروداً عفوياً فيه إغفال لأهم جانب فنى فى تلك الظاهرة، وهو قصد الشاعر بها إلى استثارة مناخ الماضى وتحريك صوره فى نفس القارىء ، فالتمر التهامى والأثافى والقدر والمراضع لا تشير إلى معانيها فحسب ، بل تثير شتيتا من العلاقات والظلال التاريخية المرتبطة بها ، وهى بذلك لا تؤدى وظيفة دلالية بل وظيفة صورية إيحائية ، وكأن « السياب » بذلك يبغى أن يسترد للشاعر مكانه القديم فى الجماعة يوم كان يقوم بدور الفنان والحكيم معاً ، أو كأنه يشير إلى وحدة الحضارة البشرية على تعدد أشكالها ومراحلها ، إذ هى فى جميع الحالات حضارة « المجيع والجائع » أو حضارة أرباب المال والمحر ومين منه ، يستوى فى ذلك من قدسوا « التمر » قديماً ومن ألهوا المادة حديثاً (٩٦) .

والواقع أن توظيف التراث اللغوى بهذا المعنى الأخير خاصة يكاد ينفرد بها « السياب» وأقرانه من الرعيل الجديد ، وهى تتجاوز ما نعهده عند « سعيد عقل » من الالتجاء إلى المأثور اللغوى ترفعاً عن الابتذال فى اللغة المستعملة ونشدانا لإشعاع الكلمة البكر . وتستطيع أن ترجع إلى إحدى قصائد « أنشودة المطر » — من رؤيا فوكاى (٩٧) — لترى كيف يستمد الأول من الإطار اللغوى الموروث نبرة حكمية تفضح زيف الإنسانية وفسادها ، بل أكثر من هذا ، قد تحس أحياناً بانتماء تراكيبه انتماءً فعلياً إلى نماذج معينة فى التراث العربى ، وكأنه يتحدث بلسان أجداده إذ يقول عن الذهب — إله العصر :

جزى أمه الأرض التى من عروقها ... ربا واغتذى فى جوفها وهو هاجع
بشر الذى يجزى به شر من غذا ... وأروى ، ويجزاه العدو المنازع (٩٨)

ألا يذكرك هذا التركيب بنماذج التقديم والتأخير الشهيرة فى كتب التراث ، ثم ألا تلاحظ أن إسراف الشاعر فى الخضوع لمنطق التركيب التراثى قد انزلق به إلى تعقيد لفظى يكاد يكتم بوح الصورة الشعرية ؟

---

(٩٦) انظر هذه القصيدة بكاملها — أنشودة المطر ص ٤١ وما بعدها ، وهى فى جملتها لا تخرج عن هذا التفسير الذى قدمناه .

(٩٧) انظر من هذه القصيدة بخاصة المقطوعتين الثانية والثالثة — المصدر السابق ص ٤٩ وما بعدها .

(٩٨) المصدر السابق ص ٤٤ .

على أن تخطى القوالب التركيبية المألوفة لم تكن غايته إثارة مناخ الماضى أو الترفع عن الابتذال وحسب ، بل كان – فى أهم جوانبه – رغبة فى جعل السياق اللغوى صورة من احساسات الشاعر وأفكاره ، وفى تلك الحالة قد يقدم الشاعر عنصراً من عناصر الجملة لم يعهد تقديمه ، لأنه أسبق وروداً فى مجرى الشعور ، وقد يفصل بين متلازمين لا يقر منطق الفكر الواضح الفصل بينهما ، لأن حركة النفس من التعقيد والاضطراب بحيث لا تطابق مطابقة ضرورية حركة الأنماط اللغوية المألوفة، فقارىء هذا البيت لسعيد عقل :

وتغنى الحادى بحسناء ، حلم الأرض، مُدت له ، ففر ، يداها[(٩٩)]

قد يدهش لهذا الفصل بين طرفى الجملة اللغوية ، غير أن اقتران واقعتى « المد » و « الفرار » فى ذهن الشاعر وما يخلقه اقترانهما فى الصورة الشعرية من حركة وحياة هو الذى أملى هذا التركيب ، وأمثاله كثير فى نتاج الشاعر ، وإن لاحظنا أحياناً أن تصرفه فى أسلوب الصورة قد يكون لمحض الاستطراف وإضفاء ظل من الجدة الشكلية على معنى هو بطبيعته عادى أو مطروق[(١٠٠)] .

ويتصل بهذا موقف آخر لبعض شعرائنا الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها ، وهو موقفهم من ركاكة التعابير الوصفية التى استهلكها الاستعمال أو كاد ، وقد سبق أن رأينا طرفاً من جهودهم للتغلب على هذه الوساوس التى « ينصبها الأدب اليابس فى وجه استقلال القلم » على حد تعبير «بشر فارس»[(١٠١)]،وذلك باستمداد الأوصاف من مجالات غير مجالات الموصوفات،وقرن البعيد بالبعيد . غير أن هذا لم يمنعهم من اللجوء إلى بعض الوسائل الأسلوبية الأخرى لتحقيق الغاية نفسها، ومن ذلك أن يتبادل الموصوف والوصف، أو أن يضاف ثانيهما إلى أولهما بعد تقديمه عليه ، مع ما يتركه ذلك فى نفس المتلقى من شعور بالدهشة، مبعثه عدم ورود التركيب بالصورة التى كان يتوقعها حين يقرأ لسعيد

---

(٩٩) المجدلية ص ٥٧ .

(١٠٠) اقرأ مثلا قوله :

ألعينيك تأنى وخطر   يفرش الضوء على التل القمر ؟

(رندلى ص ١١)

لك جسم – يابيلسان استند – لافح سرى

(رندلى ص ٧٤)

(١٠١) مقدمة مفرق الطريق – ملحق المقتطف – مارس سنة ١٩٣٨م .

عقل « الساهيات النجوم » و « الأواتى العصور » و « الخفايا الأحاجى » بدلا من « النجوم الساهيات » و « العصور الأواتى » و « الأحاجى الخفايا »[١٠٢] ، أو يقرأ لصلاح لبكى من « أرجوحة القمر » :

فمالكِ ياعـــين لم تهجعى ... لقد تعب الليل ممـــا يعى
فصعّد فى السهل أنفاســـه ... وأحنى على الجـــبل الأصلع
وأغمض عينيه مستأنســـا ... بلحن من القاتم المفـــزع
ينوح بعيداً ويشكو جـــوى ... ويبكى على هادئ الأربع[١٠٣]

فهو فى وصفه للحن بأنه « قاتم » ينزع إلى ما يدعى رمزياً بتجاوب الحواس وتراسلها، ولكنه تجنبا للابتذال فى الاستعمال العادى للنعت لجأ إلى وسيلة أدائية أخرى هى « من » التى تقدمت الوصف ، وبها اكتسب نوعاً من العموم بحيث أضحى المنعوت فرعاً منه، أما البيت الأخير فيتحرى ما أشرنا إليه من إضافة الوصف إلى الموصوف — « هادئ الأربع » — بدلا من إلحاقه به . وإذا كان من شأن الوصف أن يتبع الموصوف فيخصصه ويحصر مدلوله، فإن استخدامه باحدى الطرق السابقة كفيل بأن يضفى عليه بعض الرحابة والسعة . وتستطيع أن تظفر ببعض نماذج هذه الظاهرة فى شعر بشر فارس[١٠٤]، كما تستطيع

---

(١٠٢) هذه التعابير مقتطفة من نماذج عديدة له ، فهو يقول فى « رندلى » ص ٣٥ :

نهيم مع الساهيات النجوم ... وينذى بنا الأفق الأقمر

وفى قدموس ص ٢٤ :

جاء قدموس بالكتابة للغرب ... وبالعلم للاواتى العصور

وفى قدموس كذلك ص ٣٦ :

تقحمون المجهول من ساحة الفكر ... وتلهون بالخفايا الاحاجى

وفى المجدلية ص ٥٤ :

عرف الناس نشوة الحب فى ... ندمان جسم مخضوضر الذات

ففى الأبيات الثلاثة الأولى يتبادل الوصف والموصوف ، وفى البيت الأخير يضاف إليه بعد تقديمه عليه .

(١٠٣) النص منقول عن لبنان الشاعر ص ٦ — ٧ وتحلو المقارنة بينه وبين أديب مظهر فى قصيدته « نشيد السكون » ففى كليهما احساس بنسمات الليل وكأنها أنفاس تصاعد ، وفى كليهما شعور بسكونه وكأنه نغم قاتم ، هذا و « نشيد السكون » أسبق زمنا — انظر الفصل الثانى من الباب الأول فى هذه الدراسة .

(١٠٤) انظر مثلا قصيدته « غبطة » — من الشعر المنثور — وفيها ترد تلك الصورة :

الشمس التى تنافسك بحلم مجدتك ، لأنها كشفت جسارتك الساذجة ، فلقفها ظمأى ، وهو يغترف شيئاً من قدسانية جزعك ، وراء الدوار الذى يلف زمرد بصرك المشبع فتوة » فترى كيف يجرد الصفة ويضيفها إلى الموصوف ، فيقول « قدسانية الجزع » و « زمرد البصر » بدلا من الجزع المقدس والبصر الزمردى .

أن تلمح بعض آثارها عند من أسميناهم بشعراء التعبير الرمزى وبخاصة محمود حسن إسماعيل[١٠٥]، وفى كلتا الحالتين لا تتعدى الظاهرة نطاق الرغبة العامة فى تخطى التعابير المطروقة، بل لقد سرت عدواها إلى شعراء الشباب الذين أضافوا إلى قاموس الوصف الشعرى مثل هذا التركيب الذى لا تكمن غرابته فى مفرداته قدر ما تكمن فى الوضع الجديد الذى ظهرت به هذه المفردات :

يا جواداً راكضاً يعدو على جسمى الطريح
ياجواداً ساحقاً عينى بالصخر السنابك
رابطـــاً بالأربع الأرجـــل قلبى
فإذا بالنبـــض نقـــر للـــدرابك
وإذا بالنـــــار دربى.[١٠٦]

« فالصخر » و « السنابك » و « الأربع » و« الأرجل » مفردات مألوفة تماماً، وكل ما حدث أن الشاعر قدم ما ينتظر القارئ أن يكون أخيراً وأخر ما من شأنه أن يتقدم ، ربما لأن السنابك والأرجل لا تهمه فى ذاتها قدر ما تهمه كثرتها ووطأتها التى تشبه وطأة الصخر ، وقد أدى هذا إلى إضفاء مسحة من الغرابة على تركيب الصورة ، لا لغرابة عناصرها ، بل لغرابة البيئة التى وجدت فيها هذه العناصر ، فلكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التى توجد فيها ، كما أن « بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره ، ولذلك يلزمه لكى يغير من صفاته أن يوجد فى ظروف أكثر غرابة »[١٠٧] .

وبعث الحياة فى التركيب الشعرى وجعله مسامتا لمجرى النفس لا يقتضى من الشاعر أن يتصرف فيه باحياء المهجور وتحريك علاقات الجملة اللغوية بالتقدم والتأخير فقط ، بل يقتضى منه كذلك تصفية الأسلوب وتكثيفه بحذف الفضول والحشو ، والاستغناء عن التفصيلات الموضحة ، وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه ، « حتى إذا رجع

---

(١٠٥) شواهد هذه الظاهرة فى شعره عديدة — انظر صفحات ٤٤ ، ٤٥ ، ٦٠ ، من ديوانه « أغانى الكوخ » حيث يتطالع له أمثال هذه التعابير : العاشق البلبل ،ومغنى الطير ، وساجى الاحلام ، بدلا من البلبل العاشق والطير المغنى والأحلام الساجية .

(١٠٦) بدر شاكر السياب — انشودة المطر ص ١١٧ — ١١٨ .

(١٠٧) أ . أ . رتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ص ١٩٠ — ١٩١ .

القارىء عن الحس الظاهر إلى الحس الباطن – كما يقول بشر فارس – تجلى له ما وراء الباطن فتدرك بذلك غاية الأدب العالى ، ومدارها أن يجعل المنشىء القارىء يشاطره فنه» ، ومن هنا لا نعجب حين يتخلص « صلاح لبكى » من بعض الروابط الأسلوبية اعتماداً على تقديرها فى نفس القارىء – فى مثل قوله :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليل
وأملى العين بالألوان من كل أصـــيل
وأشم الطيب حتّى أنتهى طيب التلول[١٠٨]

فهو يضمر « أن » قبل الفعل فى البيت الأول ، كما يحذف حرف الجر – إلى – فى البيت الأخير . أما « سعيد عقل » فكثيراً ما يطرح الاستفهام دون أداة ، ودون إجابة كذلك ، اتكاء على جهد المتلقى الذى يكتشف بحدسه ما بين السطور ، ويهيىء بخياله ما عسى أن يكون الشاعر قد أوجز من مقدمات ونتائج يلوح بها ولا يصرح :

فى نجمنا أنتِ ، وفى مدّعى أشواقنا ، أم فى كِذاب الوعـــود ؟
كنت ببالى فاشتممت الشذا فيه ، ترى كنت ببـــال الورود ؟
سُكناك فى الظن ، وهذى الدنى تلهفٌ باكٍ ، وقلبٌ حسود
وتدعيكِ الأرض دعوى صدٍ إلى الهوى ضم السراب الكؤود ![١٠٩]

فهو لا يقدم للصورة بما يكشف ملامح تلك الحبيبة المنشودة ، وهو يلقى الاستفهام دون أداة ، ثم يدعه معلقًا بلا إجابة ، وهو فوق ذلك يتخلص من الجمل التعليلية والتفسيرية بغية تكثيف التعبير وجعله أكثر تساوياً مع الجوهر أو الحالة الشعرية .

ولعل أبرز آثار هذه النظرة فيما يتعلق بتشكيل الصورة الرمزية ، هو ما ترتب عليها من تصفية أسلوب التشبيه بحذف فواصله[١١٠] ، بغية توحيد المشبه بالمشبه به ، فمن المعلوم أن التشبيه فى الأصل معادلة بين طرفين تقوم على المقابلة والاستنتاج ، وأدواته فى جملتها أدوات وعى وتعقل ووضوح وتقدير ، وهى تقرب بين الطرفين لكنها لا توحدهما ،

---

(١٠٨) مواعيد ص ١٦ .

(١٠٩) رندلى ص ٨١ – ٨٢ .

(١١٠) راجع فى هذا الصدد مقالا لايليا الحاوى بعنوان « العقل فى الشعر» مجلة الآداب – ديسمبر سنة ١٩٦٢ ، ثم انظر : صلاح لبكى : ابنان الشاعر ص : ١٥٨ – ١٨٦ – وانظر أنطون كرم : الرمزية ص : ١٦١ .

ولا تتيح للشاعر ذلك الاستغراق العميق بالأشياء ، حيث يتجاوز القياس العقلى إلى الحدس النفسى ، ثم إلى الرؤيا التى تقبض على وحدة الموجودات فى عالم الشعور البكر قبل أن تتوزع وتتفرق ، ومن أجل هذا أهمل كثير من الرمزيين تلك الفواصل التشبيهية ، ومن أجل هذا أيضاً تخلى عنها – أحياناً – بعض شعرائنا ممن حاولوا الرمزية أو تأثروا بها ، إذ رأوا فيها أدوات فكر ووعى واستدلال ، إن صلحت للتعبير عن العالم الخارجى : عالم المنطق والعقل والعلم ، فإنها قاصرة عن تلك الرؤى النفسية التى تحيا فى عالم الذات حيث تمحى الحدود بين الروح والمادة ، والداخل والخارج . أكان ممكنا أن يعبر « صلاح لبكى » عن فرط إحساسه بذلك الضوء النفسى الذى بعثه الحب فيه لو أنه حرص على أداة التشبيه فى تلك الصورة :

أمات ذاك الحب ، مات الذى سلسل نفسى فجر شعر طليق ؟(١١١)

أو هل كان بوسع « سعيد عقل » أن يوحى بذلك الجمال المستحيل الذى تتشح به المجدلية ، والذى تحول إلى فكرة أو كاد ، لو أنه أبقى على المعادلة التشبيهية فى قوله :

نزهة للعيون ، تغوى به وهما ، وتنهدّ دونه إعياء

وقوله :

وتلوّت فى مهدها فكرة بيضاء مخضوبة بوهج ولذة ؟(١١٢)

إن تصفية الصورة من فواصل التشبيه على هذا النحو ، وتحويل المشبه به إلى حال من المشبه ، يوحى بأن المشبه – وهو فى وجه الشبه أضعف – قوى حتى صار هو المشبه به ، وبذلك يرقى التشبيه إلى مستوى الرمز ، لأن وحدة المشبه والمشبه به لا تدل على المشبه دلالة مباشرة ، وإنما توحى به وتومىء إليه – اقرأ قوله عن « الصدى البعيد » رمز الحنين الدائم إلى الحقيقة المطلقة :

أحب علـى مسمعى صـدى مات فى أضلعى
هفا من سحيق المدى رِضًى ، أبيض البرقع

---

(١١١) مواعيد ص ٦٩ .

(١١٢) المجدلية ص ٤٤ ، ٤٩ . وانظر نماذج أخرى لتلك الظاهرة فى المصدر ذاته – ص ٦٧ ، ٦٩ .

وأطلع أول حب ، وراح ، ولم يرجع (١١٣)

فتشعر أن ما بين المحسوسات من علاقات تشبيهية ظاهرة لم يعد يهم الشاعر ، لأن ما يعنيه هو وقع الشيء وليس الشيء فى ذاته ، فالمألوف أن يلتمس للصوت العذب مشبها به من مجال المسموعات كذلك كالألحان وما ماثلها ، ولكن لأن أثر مثل هذا التشبيه يدور فى نطاق الحاسة السمعية لا يتعداها ، ولأن « للصدى » فى وجدان الشاعر قيمة معنوية لا صوتية ، فقد آثر أن يشبهه بالرضى من حيث ما يثيره فى النفس من طمأنينة وارتياح . ويدل تخلصه من فاصلة التشبيه على أن « الرضى » ليس معنى مضافاً إلى الصورة لإيضاح قيمة الصوت ، بل إنه الصوت ذاته وقد تحول إلى شعور ، كما تشير معنوية المشبه به فى هذا النموذج وسوابقه إلى أن التشبيه الرمزى يتجاوز ما هو معهود من إيضاح المعقول بالمحسوس إلى تجريد المحسوس وتحويله إلى فكرة محضة .

إلى هنا ويبدو واضحاً أن تجديد شعرائنا فى تركيب الصورة الشعرية ظل داخل الإطار العام لما تبيحه اللغة ، ولم يخرج على ما هو مقرر من أصولها وقواعدها ، وتلك غاية كل شعر أصيل : أن يطور اللغة بقدر ما يستلهم روحها ، وأن يظهر من طاقاتها الإيحائية والتعبيرية ما كان كامناً ، وما يبدو لأول وهلة غريباً ، وما هو بغريب ، ولكنه جار على غير الشائع والمطروق .

غير أن هذه الحقيقة لا تبرز سوى جانب واحد من جانبى القضية ، لأن شأن المحاولات الأدبية فى بدايتها أن تلتبس ببعض أوجه الشطط ، وقد يفضى بها هذا إلى مزالق لم تكن لتفضى إليها لو وجدت عوناً وتوجيهاً من النقاد والدارسين ، وأوضح الأمثلة على ذلك أن ما كان فى الأصل وسيلة إلى تنقية الصورة الشعرية من شوائب الابتذال ، واستغلال قيمها الإيحائية ألفاظاً وتراكيب ، قد أدى فى النهاية إلى بعض الأساليب التى تصدم الحس اللغوى ، والتى لا يفضى شذوذها إلى نتيجة فنية تذكر ، ومن ذلك تأخير مفهوم الضمير بغية خلق جو من الغموض اللفظى فى مثل هذه الصور :

آن تظن بكّرت على التلال الشمس

أقول قد فتحتـه الشباك .

(قصيدة « حب » لسعيد عقل)

* * *

---

(١١٣) الصدى البعيد – رندلى ص ١٢٣٧ .

أقول قد نزعته الرداء
عن قطعتى ضياء .

(قصيدة « حب » لسعيد عقل)

حقاً أنا أهواك يا قمر ؟
عفوك لا أدرى . . .
عنى أنا كتمته سرى

(حقاً أنا أهواك ؟ لسعيد عقل)

* * *

أخبرتها ، أخبرتها النجوم
أنك لى .

(نلارا تلهو . للشاعر نفسه)(١١٤)

ومع التجاوز عن شذوذ تلك التراكيب – وهو فى ذاته مزلق خطير – ماذا أفادت الصورة من تقديم الضمير على هذا النحو ؟ وأى فارق بينها وبين ما لو قال « قد فتحت الشباك » و « نزعت الرداء وكتمت سرى » و« أخبرت النجوم » ؟ اللهم إلا إذا كان مجرد الخروج على القاعدة هدفا فى حد ذاته ، وهو أمر لم يقل به حتى أكثر دعاة الرمز تحرراً . لأن هذا عندهم كان يخضع لمنطق النفس لا لشهوة الإغراب المحضة أو التعبير اللفظى غير المنتج .

ومزلق أسلوبى آخر فتح به « سعيد عقل » على الشعر العربى المعاصر طريقاً عرفنا بدايته ولا يمكن التكهن بنهاياته ، فمن الأصول اللغوية التى يستشعرها من له أدنى مراس بالأسلوب العربى أن « ال» لا توصل بسوى الصفات الصريحة ، وأن غير ذلك من الأساليب الشاذة لايصلح أن يكون نموذجاً يحتذيه الشاعر ويحاكيه(١١٥) ، ولكن « سعيد عقل » لا يجد حرجاً فى أن يصلها « بالفعل » ، وبالفعل الماضى على التخصيص ، هكذا :

---

(١١٤) النماذج من ديوانه « اجمل منك ؟ لا » ص ٢٠ ، ٢٢ ، ٧٨ ، ٩٦ .

(١١٥) جاء فى شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك (جـ١ طبعة دار احياء الكتب العربية ص ١٦٤ – ١٦٥) : وكونها أى صلة آل بمعرب الأفعال وهو المضارع قل – من ذلك قوله : ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذى الرأى والجدل ، وهو مخصوص عند الجمهور بالضرورة » . فإذا كان هذا أمر الأفعال المضارعة، وهى أقرب الأفعال إلى الصفات ، فا بالك بالأفعال الماضية . وقد سبق أن أشارت الناقدة =

باركتك اليد الأهلّت على الجدب عطاء، فخلت العطل حالى
السخت أول الزمان على خصب بسلادى بالغيث المحراث.[١١٦]

(قدموس)

الدرج الرنا إلىّ عهداً
والكاد لى يشهق من دلال
يقــول : جُنّ أو أشُداً
عليك بالأزهُر والظلال

(درج)[١١٧]

فترى كيف تدخل أل على الأفعال « أهل » و« سخا » و« رنا » و« كاد »، وليست هذه نماذج فريدة فى شعره ، لأن نظائرها تتكرر فى نتاجه على اختلاف أطواره الزمنية، فهى ملحوظة فى مسرحيته الشعرية « قدموس » (سنة ١٩٤٤م) كما أنها ملحوظة فى آخر دواوينه « أجمل منك ؟ لا » (سنة ١٩٦٠م) ، ولا ريب أن كثرتها وامتدادها يخرجان بها عن نطاق الخطأ العابر إلى الظاهرة المقصودة ، التى لا تؤدى — كما رأينا — وظيفة فنية خاصة ، والتى تكمن خطورتها فى أنها وضعت أمام ناشئة الشعراء مثالا شائها لوسائل التجديد فى التركيب الشعرى .

إن هناك حساً لغوياً يكتسب من مخالطة التراث القومى وتمثله ، وهذا الحس هو أداة الشاعر فى تطوير لغته ، ولكنه فى الوقت نفسه سلطة غير منظورة توجهه بما لا يخرج عن روح اللغة وذوقها الأصيل ، وأهون أنماط التجديد ما يخدش ذوق اللغة دون غاية فنية، لأنه فى تلك الحالة يخون الحس اللغوى والشعرى معاً .

=نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر ط ٢ ص ٢٩١ وما بعدها) إلى خطورة هذه الظاهرة فى شعر الناشئة ، وأغلب الظن أنها لم تصادف تلك النماذج التى كتبها سعيد عقل . فهو يتحمل — دون ريب — كبر بداية هذه الظاهرة ، وعلى دربه سارت المدرسة اللبنانية الحديثة .

(١١٦) ص ٢٤ .

(١١٧) أجمل منك ؟ لا — ص ٩٤ — ٩٥ .

٣ - موسيقى الشعر العربى المعاصر

من أبرز آثار النظرية الرمزية عنايتها بتحقيق الوضع الموسيقى الأمثل للتعبير الشعرى ، سواء باستغلال الإيحاءات الصوتية فى الألفاظ مفردة ومركبة ، أو بتخطى الأوزان التقليدية ، لأنها تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها بغية مطابقة هذه الأنماط الموسيقية الثابتة .

وعلى أيدى الرمزيين لم يعد الشعر يحاول منافسة الفنون التشكيلية كما كان الحال فى زمن الشعر البرناسى ، بل أصبح ينافس الموسيقى ، كما لم يعد الشاعر نفسه معنيا بالتعبير عن المظاهر الرائعة أو الشكلية للحقيقة الخارجية ، بل بالعثور على « النغمة الموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه » على حد تعبير لانسون[118] .

وموسيقى الشعر بهذا المعنى لا تنحصر فقط فى نظام المقاطع والحركات والسكنات الذى يتكرر بعينه من بيت إلى آخر ، بل تتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين ، فالموسيقى خارجية وداخلية ، وإذا كان العروض يحكم الأولى ، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين ، « فليس الوزن — كما تقول اليزابيث درو — إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس ، ولا يمثل النظام الوزنى فى نفسه إلا الإطار الآلى أو العرفى الذى يستطيع الشاعر فى داخله أو بارتسامه له أن ينمى الحركة الشعرية ، وينصبُّ العرف المأثور زخرفة من المؤثرات الصوتية المتكررة التى تمتع الأذن ، ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار هذه المؤثرات فى رتابة دائمة ، فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شىء يثير الضجر والملل . إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هى الأساس ، أو القاعدة التى يتباعد منها ثم يعود إليها ، وهى عنصر فى حركة أكبر ، وتلك الحركة هى الإيقاع[119] » .

ومعنى هذا أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن meter وما يسمى بالإيقاع rhythm ، ولكى يتضح هذا الفارق ينبغى أولاً أن نميز بين الصوت باعتباره

---

(١١٨) لانسون — تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٨ .

(١١٩) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٥٠ .

وحدة نوعية مستقلة ، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة ، وفى ظروف لغوية وواقعية خاصة ، فى الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو فتحة مثلا أو ضمة أو لام أو باء ، وفى الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational ، أى إلى درجته علواً وانخفاضاً ، ومداه طولاً وقصراً ، ونبره قوة وضعفاً ، وتردده فى التركيب اللغوى قلة وكثرة ، وتلك خصائص تلحظ فيها طريقة النطق بالصوت ، بالإضافة إلى السياق الوارد فيه(١٢٠) .

فإذا روعى ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد فى الأسلوب الكلامى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة حصلنا بهذا على ما يسمى بالإيقاع ، فالإيقاع عبارة عن « تردد ظاهرة صوتية — بما فى ذلك الصمت — على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة »(١٢١) ، ومن مجموع مرات هذا التردد فى البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعرى ، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع ، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر ، والتوقع من جانب المتلقى ، وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً ، لأن تتابع المقاطع على نحو خاص — سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية — يهىء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ، وهذا سر أهمية الوزن الشعرى ، باعتباره استجابة لنزوع نفسى من قبل المتلقى ، أو لأنه كما يقول « كولردج » يحقق « زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة ، وفى الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر ، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة ، وإثارتها تارة أخرى وهكذا ، على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً فى اللحظة الواحدة ، وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيراً »(١٢٢) .

وتختلف اللغات فى نوع الوحدة التى تتخذها أساساً للإيقاع الشعرى ، تبعاً لاختلاف طبيعتها الصوتية وظروف تطورها بعامة ، فى الشعر الإنجليزى مثلا يتولد الإيقاع من النبر Stress ، إذ فيها مقاطع تنطق منبورة وأخرى تنطق بلا نبر ، ومن تواليها معاً تتكون

---

(١٢٠) الخصائص الأولى عادة أساس التأثيرات الموسيقية musicality ، والنوع الثانى من الخصائص قد يكون أساساً للإيقاع والوزن — انظر : A. Warren & Wellek, Theory of literature, p. 160.

وانظر كذلك الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٣ .

(١٢١) انظر الدكتور محمد مندور : فى الأدب والنقد (ط ١) ص ١٨٠ — ١٨١ .

(١٢٢) أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ص ١٨٨ ، ١٩٨ .

وحدة نغمية ينشأ عن ترددها ما يدعى بالإيقاع . أمّا عروض الشعر الفرنسى فعروض مقطعى ، يعتمد على عدد المقاطع فى البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، والبحر الإسكندرى فيه يتكون من اثنى عشر مقطعاً مقسمة إلى أربع وحدات أو ثلاث ، كل وحدة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، ويأتى الايقاع من نبر المقطع الأخير فى كل تفعيلة أو وحدة[١٢٣] .

أما فى عروض الشعر العربى فيتولد الإيقاع من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة نغمية هى التفعيلة التى تتردد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع ، ومن مجموع مرات هذا التردد فى البيت الواحد يتكون الوزن الشعرى فى القصيدة العربية .

والملاحظ أن عروض الشعر العربى إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن ، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق طبيعية تتعلق بنوع الصوت ذاته ، وفروق نسبية تتعلق بالطريقة التى ينطق بها والخصائص التى يكتسبها من السياق اللغوى ، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية ، أو هى لم تراع أصلاً رغم أهميتها ، ومن أجل هذا تساوت فى نظر العروضيين وحدات إيقاعية غير متساوية فى الحقيقة ، فمقطع « كقم » يعادل عروضياً مقطعاً « كنا » من « نام » ،فكل منهما سبب خفيف يتكون من متحرك وساكن أو شرطة ودائرة (— ٥) ، هذا مع التفاوت الكبير بين طبيعة كل من القاف والنون ، وكل من الميم الساكنة وحركة المد الطويلة ، بكل ما يترتب على هذا التفاوت من آثار فنية . إن ما يهم العروضى أن تتساوى التفاعيل فى حظها من الحركات والسكنات ، وأن تتساوى الأبيات فى نصيبها من التفاعيل ، أما نوع الصوت وبيئته وما عسى أن يترتب عليهما من اختلافات جوهرية بين صوتين كلاهما متحرك أو ساكن ، فعبء لا يتحمله العروضى ، أو لم يشأ أن يتحمله ، ربما لأنه أكثر انتماء إلى مجال الدراسة اللغوية .

ونضيف أنه إذا كانت هذه الفروق موطن اهتمام اللغوى فى جانبها الصوتى البحت ، فهى كذلك موطن اهتمام الناقد الأدبى ، وهى أكثر أهمية بالنسبة لدارس الشعر الرمزى باعتبار ما تضفيه على الأسلوب من إيقاع داخلى منشأه تنوع الأصوات ، وانسجامها ، ونسبة ترددها ، ومدى ارتفاعها وانخفاضها ، وطولها أو قصرها ، وشدة ما عليها من نبر

---

(١٢٣) انظر : د . محمد مندور : فى الميزان الجديد (ط١) ص ١٧٦ — ١٨١ .

وكذلك : Theory of literature, P. 168.

أو ضعفه ، وتلك سمات يرجع بعضها – كدرجة الصوت ومداه طولاً أو قصراً وقوة نبره أو ضعفه – إلى طريقة الإنشاد الشعرى وقدرة القارىء على تنغيم القصيدة بما يبرز إيقاعاتها ودلالاتها ، وهو أمر يختلف من قارىء لآخر ، كما يختلف باختلاف المواقف والمعانى الشعرية .

وللإنشاد بهذا الاعتبار أهمية خاصة فى استغلال الطاقة الإيحائية لأصوات البيت الشعرى ، وهو لا يتحقق بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن ، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط ، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية ، أى تلوين الأسلوب تلويناً صوتياً يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث ، فتظل النغمة فى صعود وهبوط ، مع الانسجام فى درجة الصعود والهبوط ، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه ، فإذا كان لم ينته بعد صعد الصوت وأشعر السامع بأن ثمة للمعنى بقية . صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء ، إذ لا توجد فيه طبقات صوتية محددة يجب التزامها عند القراءة ، ولكنه ما من شك فى أن طبقة الصوت فى القراءة الشعرية تتراوح علواً وانخفاضاً ، وهذا التلاعب بالطبقة جزء من فن الأداء الشعرى لا يقل أهمية عن الأجزاء الأخرى التى تميز الشعر (١٢٤) .

اقرأ مثلاً هذين البيتين لسعيد عقل :

أرى المنتهى آنا من الدهر شارداً ... توقف عند الجفن يحيـــا ، ويلعب
له الله ! ما الحلم الذى عاش بعضه ... على شاطىء العينين ، فارتاح يطرب (١٢٥)

فلكى تستطيع استغلال الطاقة التنغيمية فى أسلوب البيتين استغلالاً إيحائياً ، ينبغى أن تقرأ الجملة الخبرية فى البيت الأول بنبرة هادئة ، وأن تشبع حركات المد فى كلمات « المنتهى » و « آنا » و « شارداً » و « يحيا » ، حتى إذا انتهيت إلى الجملة التعجبية فى أول البيت الثانى صعد الصوت وامتد ليوائم ما فيها من شعور بالدهشة والغرابة ، وبعد سكتة بين هذه الجملة ولاحقتها يصعد الصوت مرة ثانية وتتوالى المقاطع دون فاصل ، حتى

---

(١٢٤) انظر : د . إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر (الطبعة الأولى – دار الفكرة – دون تاريخ) ص ١٦٦ . وكذلك . ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ص ١٩٦ .

(١٢٥) من قصيدته « خمر العيون » – رندلى ص ٧٢ .

ينتهى الأسلوب الاستفهامى وقد أشعر السامع بوجوب انتظار تتمة الفكرة فى بقية الأبيات .

على أن استنباط الخصائص النغمية فى القصيدة لا يتوقف فقط على جمال القراءة الشعرية ، بل يرتبط كذلك بجمال الصياغة ، فهناك بعض القيم الصوتية — كنوع الصوت ذاته ومدى انسجامه مع غيره ونسبة تردده — التى تعتمد أساساً على طاقة الشاعر ، وعمق إحساسه بموسيقى الأصوات مفردة ومركبة، وقدرته على ترتيبها بحيث توحى بالشعور المراد إثارته ، وهذه القيم ما يعنينا فى هذا المقام .

(١) الإيحاء بالموسيقى الصوتية :

كثيراً ما عنى الأوروبيون بإيضاح أسرار الشعراء والكتاب اللغوية ، فتراهم يحصون أنواع الأصوات المتحركة والساكنة فى البيت من الشعر ، ويقيمون بينها نسباً يستخرجون بفضلها ما يسمونه الانسجام الصوتى الذى ينشأ عن توزيع الأصوات المتحركة vowels، ثم انسجام المحاكاة الناجم عن مطابقة وقع الأصوات الساكنة consonants لإحساسنا بالشىء الذى نتحدث عنه ، على نحو ما توحى السينات المتتابعة مثلاً بصفير الريح[١٢٦] .

ومعلوم كذلك أن العرب قد فطنوا إلى وجود أفعال وأسماء أصوات ترتبط فيها المعانى بوقع الأصوات ، وربط بعضهم — كالزمخشرى — بين بعض الأصوات ومعانيها بتقريره مثلاً أن الأفعال التى تبدأ بنون وفاء تفيد معنى المضى والنفاذ[١٢٧]، كما ربط ابن سينا فى رسالته عن « أسباب حدوث الحروف » بين أصوات اللغة والأصوات الطبيعية، فالشين مثلا فى رأيه تسمع عن « نشيش الرطوبات ، وعن نفوذ الرطوبات فى خلل أجسام يابسة نفوذاً بقوة »[١٢٨] ، أما انسجام الأصوات فقد درس العرب خصائصه السلبية من نحو انتفاء التنافر والتعقيد تحت ما أسموه بعلم الفصاحة ، كما درسوا مخارج الحروف وطرق النطق بها فى علوم التجويد والقراءات ، بل وحاولوا استخلاص قانون صوتى لفصاحة الكلمات على أساس تقارب هذه المخارج أو تباعدها — يقول السيوطى فى المزهر : قال ابن دريد فى الجمهرة : اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت

---

(١٢٦) انظر : د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ص ١٤٥ .

(١٢٧) انظر : د محمد مندور : فى الأدب والنقد (ط ١ سنة ١٩٤٩ م) ص ٢٦ — ٢٧ .

(١٢٨) من آراء ابن سينا فى رسالته المشار إليها — انظر . د : إبراهيم أنيس : أصوات اللغة عند ابن سينا (إحدى المحاضرات التى ألقيت فى مؤتمر مجمع اللغة العربية — جلسة ١٧ يناير سنة ١٩٦٣م) ص ١٠ .

أثقل على اللسان منها إذا تباعدت ، لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة »(١٢٩) .

على أن أمثال هذه المحاولات — رغم طرافتها — لم تكن من العمق والتنظيم بحيث يمكن أن تؤدى إلى نتائج إيجابية فيما يخص الدلالة الصوتية ، ولئن وفق بعض القدامى من شعرائنا فى المواءمة بين التعبير الصوتى والتجربة الشعرية ، فقد كانت هذه المواءمة ذوقية محضة ، ولم تكن نتيجة تفكير نظرى سابق كما هو الشأن فى فلسفة الإيحاء الرمزى ، وهى الفلسفة التى تركت أثرها فى بعض شعرائنا المعاصرين .

بيد أن هذا الأثر — فيما يخص الدلالة الصوتية — لم يبلغ عند شعرائنا من الإسراف ما بلغته نظرية كنظرية الأصوات الملونة عند « رامبو » ؛ إذ لم يزد عن تنبيه هؤلاء الشعراء إلى أهمية الجانب الموسيقى فى لغة القصيدة وضرورة ربطه بحركتها النفسية . وكثيراً ما بدا هذا الأثر فى دقة إحساسهم بالألفاظ وتحريهم منها — أغلب الظن بطريقة لا شعورية — ما تنسجم آثاره الصوتية مع الحالة الشعرية التى يراد إثارتها . اقرأ مثلاً قول « صلاح لبكى » فى قصيدة بعنوان « حلم » :

لا تحققت يا حلم فتساويت والعدم
أنت أشهى ممنّعا ، مسرف البعد والشمم
أنت أدنى ما أنت فى عالم السر والظلم
جوّك الغيب والمبهم والموعد المكتتم
لك عند الحياة منّة من يمطر الديم
حسبنا منك ما نشمك بالوهم أو نضم(١٣٠)

وقارنها من ناحية الوقع الصوتى وانسجامه مع المعنى الشعرى بقول « بشر فارس » فى قصيدته (وحى) :

رب فجر تسور الوهم فيه إلى الفضا

---

(١٢٩) عبد الرحمن جلال الدين السيوطى : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها : الجزء الأول بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين (دار إحياء الكتب العربية ط٢) ص ١٩١ وانظر كذلك : الدكتور تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة (الانجلو سنة ١٩٥٥م) ص ١٣٥ .

(١٣٠) مواعيد ص ٥٥ .

فخـــلا عارف بفيض من اللـــطف منتـــضى
لقف الغيـــب من رهـــافة ما خف مومضـــا
صرف اللب تحت جفـــن أمـــين وأغمضـــا
حسب الســـر أن كاشـــفه كف مبغضـــا
فالتـــوى مولعـــا هلوعا ، وسرعان ماقضى[١٣١]

فالموسيقى الخارجية فى الحالتين متماثلة ، إذ القصيدتان من مجزوء الخفيف ، وكلاهما يطرح موضوعاً يكاد يكون واحداً ، هو الحلم الشعرى الذى تصوره القصيدة الأولى وهميا بعيد التحقيق ، وتصوره الثانية كالومضة الخاطفة لطفاً ورهافة ، ورغم هذا يتفاوت حظ القصيدتين من وقع الأصوات وانسجامها وطاقتها الإيحائية ، فنى القصيدة الأولى يقف الشاعر من ذلك الحلم الوهمى موقف القانع بامتناعه ، المعجب بما فيه من سرية وإبهام يقتلهما البوح والوضوح ، فحديثه عنه أشبه بالهدهدة والتغنى ، ومن ثم حسن أن يلجأ إلى الروى المقيد والأصوات السواكن والحركات القصار بما تمثله جميعاً من سرعة وهرولة ، ثم إلى الأصوات الأنفية خاصة — الميم والنون — لخفتها وقلة ما تستلزمه من الجهد العضلى فى النطق[١٣٢] ، ولما فيها من طاقة نغمية وغنائية غير محدودة ، فليست مصادفة أن يتردد هذان الصوتان أكثر من ثلاثين مرة موزعة توزيعاً شبه عادل على مدار قطعة شعرية لا تتجاوز الستة أبيات .

أما فى القصيدة الثانية فلا يقف الشاعر من حلمه الرهيف موقف التغنى أو الرضا بامتناعه ، بل يحاوره حتى يقتنص منه الومضة اللطيفة ، ومن أجل ذلك قل اتكاؤه نسبياً على الأصوات الغنائية ، واستطاع استغلال الحركات القصيرة فى حشو الأبيات للإيحاء بحركة تعقبه للحلم المنشود منذ كان فيضاً يتسور الوهم وراءه حتى يفنى ويتبدد بعد أن ينال الشاعر منه بغيته ، ولكن هذه الحركة تهدأ فى آخر كل بيت فتنتهى إلى نوع من التلاشى الرحب توحى به القافية المطلقة . وتستطيع أن تهمس بكلمة « كالفضا » أو

---

(١٣١) الكاتب المصرى — مايو سنة ١٩٤٦م (مجلد ٢ عدد ٨) ، ص ٦٠١ .

(١٣٢) استفدنا فى صفات الأصوات سمعياً وعضلياً من فصل قيم للدكتور إبراهيم أنيس بعنوان « الجرس فى اللفظ الشعرى » — انظر : موسيقى الشعر ص ١٥ : ٣٨ .

« قضى » لترى أن الحركة الطويلة فى آخر كل منهما ساعدت على إبراز ما فى معنى الكلمة الأولى من رحابة ، وما فى معنى الكلمة الثانية من نفاذ ، فكأن ما فى ألف المد من طول وسعة بمثابة القرار الموسيقى يتردد بين كل مجموعة وأخرى من النغمات فيخلق من التنوع والتجاوب ما ينأى بالإيقاع عن التكرار الرتيب . ومع هذا كله قد لا تستسيغ الأذن الحساسة كثرة التجاء الشاعر إلى أصوات غير سهلة نسبياً لما فيها من رخاوة كالفاء أو لما تحتاجه من جهد عضلى غير عادى كالضاد[١٣٣] ، وقد تستشعر نوعاً من النبو أو التكلف فى بعض الألفاظ والتراكيب . ولعل هذا موطن المفارقة بين ذلك النص وسابقه ، حيث يأنس القارىء فى الأول انسجاماً منشأه دقة اختيار الأصوات ودقة توزيعها ثم المواءمة السياقية ، وهى غايات لم يحققها النص الأخير كما ينبغى أن تتحقق .

ولا يعنى هذا أن الشاعر حين يشرع فى عمله الفنى يضع أمامه حشداً من الجمل والكلمات ليختار منها عن وعى ما يشتمل على نسبة معينة من صوت ما ، ونسبة أخرى من صوت ثان وهكذا ، وإلا تحول الإبداع الشعرى إلى عملية رياضية عقيمة ، بل يعنى أن الشاعر مدفوعاً بحسه الفنى – وبلا شعور فى أغلب الأحيان – يتحرى من الكلمات ألطفها وقعاً وأكثرها مواءمة للمعنى المراد ، فقيمة الصوت إذن ليست قيمة مطلقة ، وإنما هى مشروطة بانسجامه مع غيره من الأصوات الواردة فى التركيب ، ثم بانسجامه مع الحالة الشعرية ومطابقته لها ، الأمر الذى يدفع شاعراً « كبشر فارس » رأيناه فى النموذج السابق يعتمد على الأصوات القصيرة فى حشو الأبيات أكثر مما يعتمد على أصوات المد ، يدفعه إلى أن يعكس الآية فى مثل هذه الأبيات :

رجــع ميسات الخــود	فى المـلاءات الســود
مثل مــدات العــود	فى ضـلوع المعمـــود
يا وجـــوم المعمـود	عنـد لهـــو معقـــود
مـــن لبـــاب مسـدود	فى رواق ممــــدود[١٣٤]

---

(١٣٣) لما تستلزمه الضاد من الجهد العضلى وما فى الأصوات الرخوة من صعوبة نطقية نسبية انظر : موسيقى الشعر ص ٢٣ ، ٢٦ ، وانظر كذلك تمقيباً على هذه القصيدة فى الفصل السابق – الفقرة الخاصة بالرمزية الميتافيزيقية .

(١٣٤) من قصيدة « أشباه وأضداد » – الأديب – يناير سنة ١٩٥٢م (ص ٨) .

فهو هنا — على نقيض ما سبق — يكثر من حركات المد الطويلة كالألف والواو والياء ، لأن حركات المد — كما هو معلوم — من أكثر الأصوات سهولة فى النطق ولطفاً فى الأذن وطواعية للإيحاء ، لأن ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالة الشجن الهادىء العميق التى تسود الأبيات ، إذ تحس أن ألف المد فى كلمة « ميسات » من البيت الأول تعكس ما فى معنى تلك الكلمة من حركة بطيئة رتيبة ، كما تحس أن واو المد فى الشطر الثانى من البيت نفسه قد جعلت « الملاءات السود » أعمق سواداً إذا صح التعبير ، أما فى « مدات العود » فتبلغ المواءمة بين الصوت والدلالة درجة التجاوب الكامل ، فكأن حركتى المدفيها — الألف والواو — توازيان حركة امتداد أنغام العود فى ضلوع البائس الحزين ، وليس عسيراً أن تكتشف مثل هذا التجاوب الصوتى بين حركات المد والمعنى الشعرى فى البيتين الأخيرين وبخاصة فى كلمتى «مسدود» و«ممدود» ، حيث توحى الضمة الطويلة بأن هذا التيه الممتد الذى يعانيه الشاعر لا نهاية له ولا مهرب منه .

وربما كان « سعيد عقل » أقدر شعرائنا الذين تأثروا بالمذهب الرمزى على الإحساس بالأصوات ودقة توزيعها فى البيت الشعرى ، فشعره محاولة لهندسة صوتية يراد بها تجاوز الدلالة الوضعية للكلمة ، والرجوع بها إلى عهدها الأول يوم كانت بنت التفاهم البدائى ، مجرد أصوات تتساوى فى الجوهر وشكل الجوهر مع الشيء المقصود إظهاره : « مهمة الفن — كما يقول — أن ينتقى ويرتب ، بحيث يوجد تركيباً كلامياً ، وقل موسيقياً ، فيه من الأصوات ، تمازجها أو التنادى ، جهيرها أو الخفيت ، مقتضبها أو المنبسط ، إلى ألف لعب ولعب ، ما يؤلف صيغاً صوتية تعيد بين الكلام والمقصود إظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلى أن فصمها ، وبقدر ما يوفق الفن إلى ذلك تكون درجة الخلوص فى الشعر »[١٣٥] وهو يعنى بالتمازج فى التركيب الكلامى انسجام الصوت مع ما يغايره ، وبالتنادى تجاوبه مع ما يناظره على مسافات زمنية مناسبة ، اقرأ قوله عن لقاء المسيح بالمجدلية :

سربلته أطيابها ، سربلته سحب النور ، سربلته الهيولى[١٣٦]

فتلاحظ اعتماده على أحرف بعينها كالسين والراء واللام والباء والهاء موزعة على الجمل

---

(١٣٥) مقدمة المجدلية ص ٣٤ — ٣٥ .

(١٣٦) المصدر السابق ص ٧٠ .

الايقاعية فى البيت (التفاعيل) بما يسمح بتردد الصوت الواحد على مسافات زمنية متقاربة ، « فالسين » مثلا تتصدر التفعيلة الأولى « سربلته» ، ثم تختفى لتعود مرة أخرى فى أول التفعيلة الثالثة ثم فى صدر التفعيلة الرابعة وحشو التفعيلة الخامسة ، وهكذا تتجاوب بقية الأصوات ، كل مع ما يناظره ، كما يمتزج كل منها مع ما يغايره ، بحيث ينشأ عن التناظر والتغاير معاً إيقاع خاص داخل الموسيقى الخارجية للبيت ، ولصوت السين فى هذا المقام أهمية خاصة ، لأنه من حروف الصفير ، وهو بما فيه من وسوسة وحفيف ملائم أشد الملاءمة للايحاءات السارة التى تثيرها كلمات « كالطيب » و « النور » و « الهيولى » ، كما أن تردده يكسب البيت لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه ، « ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها فى مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا . فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه وحين يقع فى مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً . فالمهارة هنا تكون فى حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات فى نوتته . وليس هذا يتأتى لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف »[١٣٧] .

وليس مثل هذا البيت فريداً فى نتاج الشاعر ، بل إن قارىء المطولة ذاتها سوف يسترعى نظره كثرة تردد هذا الصوت وما يشبهه من حروف الصفير ، بنسب مختلفة ، فى مواقف شعرية مماثلة للموقف السابق :

سفح الله ، غيبً نشوته ، قارورة الحسن فى صحارى البرية

* * *

من صبا المجدلية اقتصفوا العــود ، ومن رنّ كأسها النغمات

* * *

فجرّت فى الفضاء سلسلة الحلم ، وأرخت على الأديم الصفاء
من أساريرها اكتست عطفات النهر زهواً ، وميسة البان جاها

* * *

(١٣٧) موسيقى الشعر ص ٣٥ .

هينمات النسيم ، رقرقة الأضواء ، مسفوحة على الكائنات(١٣٨)

فى هذه الأبيات وأمثالها ترى السين وما يشبهها من حروف الصفير كالصاد تستجيب بجرسها المفرد والمركب لرنة الطرب التى يتحدث بها الشاعر عن جمال « المجدلية » وما يخلعه على الوجود من نشوة وزهو وصفاء .

على أن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن ما يصلح للتعبير عن موقف هو بالضرورة صالح لغيره ، فلكل حالة شعرية ظروفها التعبيرية الخاصة ، والمرجع أولا وآخراً إلى رهافة ذوق المبدع ودقة استشعاره للتراكيب الصوتية التى تعين على نقل تجربته كما يحسها ، ومن ثم لا تكون مهمة الناقد فى هذا الصدد أن يبحث عن السبب فى انصراف الشاعر عن أسلوب كلامى إلى آخر ، بل واجبــه أن يظهر كيف عبر الشاعر عن نفسه فى موقف بعينه ، وإلى أى مدى وفق فى ذلك التعبير ، فمن قبيل التحكم أن يسأل « سعيد عقل » لم لم يستخدم فى هذا النموذج ما استخدمه فى النماذج السابقة من مركبات صوتية ، يقول فى « نجوى الليل » :

ما الهوى من بعــدنا ؟
ما التـــلاقى ؟ ما المــنى ؟
ما المواعيد بظل البيْلَسان ؟
يا هُنــا ليس هُنـــا ؟
يادُنى خـــلف الـــدُّنى
أنتِ همّ الفل ،أسقام الخزام(١٣٩)

فالليل الذى يناجيه ليس ليلا على التحديد، بل هو عالم مثالى وراء الزمان والمكان–يا هنا ليس هنا ، يادنى خلف الدنى – ، وفى مناجاته له نبرة من وجد المتصوفة بالحقيقة المطلقة ، وفى تغنيه به ما فى أذكارهم من ترنح ودندنة ، وليس أعون على إثارة مثل هذا الجو النغمى من صوتى الغنة : الميم والنون ، لأن فيهما بعض ما فى الحركات الطويلة من قيم صوتية ، ولأنهما يشبهانها فى سهولة النطق ولطف الموقع ، ثم لأن لهما فوق ذلك رنة غنائية وموسيقية خاصة ، ومن هنا كان إلحاح الشاعر عليهما إلحاحًا غير عادى ، ومن هنا كذلك كانت نسبة تردد كل منهما فى جملة الأبيات أكثر من نسبة تردد أى صوت صامت

(١٣٨) المجدلية صفحات ٤٨ ، ٥٦ ، ٧٢ ، ٧٧ .
(١٣٩) رندلى ص ١٤٣ .

آخر ، باستثناء « اللام » التى تشبههما فى سهولة النطق ، وإن لم يكن فيها ما فيهما من طاقة منغومة .

وما أردنا من هذا إلا أن نبرز جانباً فى الموسيقى الصوتية يمكن أن يستغله شعراؤنا — وقد استغله بعضهم بالفعل — داخل الأوزان الشعرية المعروفة ، فيخلقوا به إيقاعاً باطنياً يضاف إلى الإيقاع الخارجى ويقويه ، ونكرر ما قلناه سابقاً من أن مرد هذا أولا وآخراً إلى حساسية الشاعر فنياً ولغوياً(١٤٠) ، فبقدر اقتناعه بالتجربة الشعرية وتمكنه من وسائل الأداء يكون توفيقه فى اختيار الإطار الصوتى الملائم ، وليس هناك قانون وضعى محض يلزم الشاعر بأن يلجأ إلى تعبير بعينه فى حالة بعينها ، وأية محاولة لوضع مثل هذا القانون لن تنجو من القصور والتكلف معاً ، وقد صنع بعضهم قصائد تجريبية بالإنجليزية تسودها الحركات الطويلة المفتوحة مثل (أو) و (آ) و (إ) . وكذلك أصوات حروف ساكنة لينة دائرية لطيفة مثل (ر) ، (ل) ، (م) (ر د) ، (ل د) ، (ر ل) ... إلخ ، وطلب مقابلتها بحروف متحركة عالية رفيعة مثل (إى) و (آ) ، وحروف ساكنة خشنة ، مثل (ز) و (تشى) و (كى) و (جى) . . إلخ ، وألفت

---

(١٤٠) هذه الحساسية هى التى تجعل الشاعر يختار فى بيت من أبيات القصيدة نمطاً صوتياً ما يلبث أن يغيره فى البيت التالى تبعاً لتطور الموقف الشعرى ، وهى التى تملى على شاعر « كالسياب » أن يعاقب فى قوافى الأبيات التالية بين الحركة الطويلة والصوت الصامت :

وكل عام — حين يعشب الثرى — نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر
مطر
مطر
فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

فترى أن فى هذه الأبيات لحظتين نفسيتين ، أولاهما لحظة تفجع وحسرة على خير العراق الذى يذهب إلى غير أبنائه — والقصيدة ترصد حالة ما قبيل الثورة — ، وثانيتهما : لحظة أمل ويقين بأن المطر — رمز الخصوبة والنماء — يحمل من قوى الحياة الكامنة ما يبشر بمستقبل جديد . فحركة المد الطويلة فى كلمتى « نجوع » و « جوع » موائمة بسعتها وامتدادها لنبرة التحسر والمناحة التى تسود اللحظة الأولى ، على حين ساعدت الحركات القصار والروى الساكن فى كلمات « المطر » و « الزهر » على الاشعار بلحظة التكون السريع ، لحظة انهمار المطر وعودة الحياة إلى الأزهار الذابلة — انظر أنشودة المطر ص ١٦٤ — ١٦٥ .

أيضاً أبيات من الشعر أوزانها تتكون من مقطعين أو ثلاثة مقاطع وذات تعبيرات صوتية مختلفة . واختبر تأثير هذه العوامل المختلفة باختيار صفات معينة من قوائم معدة ، فوجد أن « الإيقاع أكثر العناصر تعبيراً عن الحالة المزاجية، وتليه أنماط التعبير الصوتية ، ثم تأتى الحروف الساكنة الخشنة أكثر مرحاً وفكاهة، بينما الأصوات العميقة المفتوحة أكثر وقاراً وقوة »(١٤١) .

والحق أن مثل هذه المحاولة لا يحسن قبولها إلا فى نطاق الاجتهادات التقريبية لا غير ، فهى ليست قاعدة مطردة بمقتضاها يصب الشاعر أحاسيسه فى قوالب صوتية معدة ، لأن قيمة الصوت — كما قلنا — ليست بذاته فقط ، بل بالتوفيق بينه وبين مايسبقه، وباشباعه لحالة التوقع السائد فى ذهن كل من الشاعر والقارئ ، وتختلف الطريقة التى يؤثر بها الصوت فى نفوسنا تبعاً للانفعال الذى يكون موجوداً فعلا فى ذلك الوقت ، بل إنها تختلف أيضاً تبعاً للمدلول وللظروف العامة التى يوجد فيها هذا الصوت ، « فتأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله — كما يقول ريتشاردز — عن التأثيرات الأخرى التى تتم فى نفس الوقت ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معاً بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر »(١٤٢) .

وإذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها واكتمال مواءمتها للحالة الشعورية تمثل الجانب الداخلى فى موسيقى القصيدة ، وكانت بهذا الاعتبار موطن اهتمام الشاعر الرمزى ، فإن ذلك لا يعنى إغفال الجانب الآخر من القضية وهو جانب الموسيقى الخارجية كما تبدو فى الإيقاع والوزن ، وقد كانا من قديم مجالا خصباً لمحاولات التجديد .

ب — التجديد وموسيقى القصيدة الرمزية :

وقد سبق أن قلنا إن الايقاع عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، وهذه الوحدة فى الشعر العربى هى التفعيلة التى قد تتردد بمفردها طيلة البيت كما فى بحر الكامل مثلا (متفاعلن ست مرات) ، وقد تشاركها هذا التردد تفعيلة أخرى كما فى بحر الطويل (فعولن مفاعيلن أربع مرات)، حيث ترد تفعيلة تعقبها أخرى مغايرة

---

(١٤١) ميادين علم النفس « باشراف ج . ب . جيلفورد وتحرير مجموعة»— المجلد الأول — أشرف على ترجمته الدكتور يوسف مراد (دار المعارف — سنة ١٩٥٥م) ص ٤٨٩ — ٤٩٠ .

(١٤٢) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى — ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ص ١٩١ — ١٩٢ .

ثم الأولى مرة ثانية وهكذا ، ومن مجموع التفعيلات فى البيت الواحد يتكون الوزن الشعرى .

وأهمية الإيقاع والوزن فى الإيحاء الشعرى لا تقل عن أهمية المواءمة الصوتية ، ويعزو « ريتشاردز » هذه الأهمية إلى ميزة التوقع التى يحققانها ، لأن تتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ المتلقى لاستقبال أسلوب إيقاعى من هذا النمط دون غيره ، ويأتى الوزن فيضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقاً زمنياً معيناً ، فليس الوزن فى الكلمات ذاتها وإنما فى الاستجابة التى يخلقها فنحس وكأن مشاعرنا قد انتظمت على نحو خاص[١٤٣] .

ثم إن للإيقاع والوزن — فوق خاصة التوقع وما تتطلبه من إشباع — صلة وثيقة بحالة الانفعال التى تسيطر على الشاعر ، فمن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعانى انفعالات قوية ، إذ إن قانون الانتشار العصبى — كما يسميه جويو — يجعل التنبه أو التأثر الذى ينشأ فى الدماغ ينتقل قليلا أو كثيراً إلى الأعضاء كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذى كان ساكناً ، وبتأثير قانون « الوزن أو الايقاع » الذى يسيطر على جميع الحركات يتحول هذا الاضطراب إلى تموج منتظم ، فإذا كنت فى حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز ، وإذا كنت تعانى ألماً مادياً أو نفسياً رأيت الجسم كله يضطرب ، فإذا اشتد هذا الألم رأيت الجسم يهتز إلى أمام وإلى وراء ورأيت اضطرابه يصبح منتظماً ، وإذا كنت أخيراً فى حالة فرح شديد رأيتك تقفز وترقص . وهذه الظاهرات نفسها تلاحظ كذلك فى أعضاء الصوت ، إذ يكتسب الكلام بتأثير التنبه العصبى قوة وإيقاعاً واضحين[١٤٤] . وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال ، فإن هذا الإيقاع يميل — وفقاً لقانون علمى آخر هو قانون العدوى العاطفية — إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع ، فمتى تكلم المرء شعراً فكأنه بذلك وحده يقول : إن ألمى أو فرحى من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنهما باللغة العادية ، أوكأن إيقاعات كلامه فى تلك الحالة « ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت ، فإذا

---

(١٤٣) انظر فصلا قيما لريتشاردز بعنوان « الايقاع والوزن » :
مبادىء النقد الادبى ترجمة الدكتور مصطفى بدوى — ص ١٨٨ وما بعدها .

(١٤٤) انظر : ج . م . جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبى — دار الفكر العربى — مصر ص ١٣٨ .

سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هى الأخرى على هذا الإيقاع عينه »(١٤٥) .

وقد كان النموذج المتبع فى تشكيل القصيدة العربية — وما يزال متبعاً عند كثيرين — أن يلتزم الشاعر بالإيقاع والوزن كليهما ، بحيث تتساوى الأبيات فى نوع التفعيلة المتخذة أساساً للإيقاع ، وفى عدد التفعيلات الموجودة فى كل بيت بل وفى القوافى التى تنتهى بها هذه الأبيات . وقد كان هذا الالتزام فى الحقيقة استجابة ضرورية للظروف الثقافية والاجتماعية التى واكبت نشأة الشعر العربى كما كان امتداداً طبيعياً لتلك الخاصة الموسيقية التى يحس بها من يمارس اللغة العربية ممارسة تذوق ووعى وإدراك .

ففيما يختص بالظروف الثقافية والاجتماعية يمكن القول بأن الأدب العربى فى مراحله الأولى كان أدباً سمعياً يعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين ، بسبب فشو الأمية وقلة استخدام الكتابة والقراءة أداتين للتعامل الأدبى . وحين اعتمد القوم على مسامعهم فى الحكم على النص اللغوى اكتسبت آذانهم مرانا وقدرة على التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت تلك الآذان مرهفة تستريح إلى كلام لحسن وقعه أو إيقاعه وتأبى آخر لنبوه . ولعل أمر هذه الظاهرة لم يقتصر على الأدب العربى القديم ، بل شمل كل الآداب القديمة للأمم الأخرى التى مرت بأطوار تاريخية شبيهة بتلك التى مرت بها الأمة العربية ؛ والفارق الهام بين الأمة العربية وغيرها فى هذا الصدد هو أن العرب مروا بعهودهم البدائية وهم أميون ، وكانت لهم آداب ربما رجعت إلى ما قبل المسيح ، ثم تطورت هذه الآداب فى ظل الأمية حتى اكتمل تطورها وأخذت صورة الأدب الناضج وهى ما تزال على الأمية باقية(١٤٦) .

ثم إن للشعر العربى وضعه الخاص داخل إطار هذه الحقيقة العامة ، فالملاحظ — كما يرى الأستاذ عباس محمود العقاد — أن الأمم التى ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تختلف عن تلك التى تنشد الشعر جماعة ، ففى الحالة الأولى تعظم حاجة السامعين إلى الموسيقى الشعرية والقوافى التى تشعرهم بمواضع الوقوف ، على حين يقوم التغنى فى الإنشاد الجماعى بوظيفة إيقاعية تقل فيها الحاجة إلى الموسيقى المستمدة من طبيعة الشعر ذاته ، « فالجماعة إذا أنشدت فى المعبد أو فى المسرح أو فى حلقة الرقص ، لم يكن لها غنى عن

---

(١٤٥) السابق ص ١٣٩ .

(١٤٦) انظر : د : إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ (ط ١ سنة ١٩٥٨م) ص ١٩١ . ١٩٣ ، ١٩٤ .

الغناء والإيقاع ، لأنها حفظت مواضع الامتداد ومواضع الوقوف بالنغمات ، ولم تحفظها بقافية واضحة ، ولا بتوقيت غير توقيت النغم للاتفاق على السرعة أو الإطالة فى امتداد الالقاء » [١٤٧] .

ويبدو الاختلاف بين أثر كل من الإنشاد الفردى والإنشاد الجماعى فى موسيقى الشعر إذا لاحظنا أن كثيراً من الأشعار العالمية درجت فى طفولتها على الإفادة من إيقاع بعض الفنون التعبيرية التى كانت تقترن بها أو تصاحبها كالغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل من مواقف الشعائر والطقوس ، أما الشعر العربى فلم يعرف ترنما جماعياً على غرار ما كان موجوداً عند العبرانيين فى صلواتهم الدينية أو عند اليونانيين فى أناشيدهم المسرحية ، بل كان إنشاده منذ البداية فردياً ، استلهم فيه العربى حركة الابل فى عرض الصحراء ، وترنح مقدماتها وأعجازها إلى الأمام والخلف ، ووقع أخفافها ما بين إبطاء وإسرع ، وهدوء وهرولة ، ومن ثم كان « الحداء » ، وهو الصورة الأولى لايقاع الشعر العربى . ومعلوم أن الحداء غناء مفرد ، ولا بد للغناء المفرد من القافية ، لأنها هى التى تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات خلافاً للغناء الجماعى الذى يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال .

وبما أن الغناء الملازم لحركة واحدة يستدعى بالضرورة مجاراة هذه الحركة فى اطرادها وإيقاعها ، وبخاصة حين تكون الحركة الطبيعية نمطاً لا يقع فيه الخطأ والاختلاف كحركة الإبل ، لم يكن غريباً أن تقوم موسيقى القصيدة العربية على التكرار المتساوى لوحدة الإيقاع (التفعيلة) داخل البيت ، ولوزن البيت وقافيته داخل القصيدة بعامة [١٤٨] .

على أن فردية موقف الإنشاد فى القصيدة العربية لا يعنى بالضرورة فردية موقف التلقى ، بل على العكس من ذلك قد التصق الشعر العربى منذ نشأته بوجدان الجماعة وحاجاتها ، وكان الشاعر حين ينظم قصيدته لا ينظمها فى فراغ ، وإنما يستمدها من قيم البيئة ، ويتوجه بها إلى تأكيد هذه القيم عينها ، ولم تكن القصيدة لتأخذ مكانها فى

---

(١٤٧) الأستاذ عباس محمود العقاد . التجديد فى الشعر العربى – دراسة القيت بمهرجان الشعر الرابع بالإسكندرية سنة ١٩٦٢ – ونشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ضمن تقويم هذا المهرجان ص ١٦٤ .

(١٤٨) : المرجع السابق ص ١٦٤ – ١٦٥ ، وكذلك « اللغة الشاعرة» للمؤلف ذاته (القاهرة – الانجلو سنة ١٩٦٠م) ص ٢٧ – ٢٨ .

التراث الشعرى إلا حين تلقى فى محفل أو جمع ، وعلى مسمع من الخاصة فى قصور الملوك والأمراء ، وحتى فى هذه الحالة الأخيرة لم تكن القصيدة توجه إلى الملك أو الحاكم باعتباره الفردى فقط ، بل باعتباره كذلك نموذجاً اجتماعياً .

ولقد تحدد عروض الشعر العربى على هذ الأساس ، فهو شعر موجه إلى الجماعة غالباً ، والتأثير فى الجماعة يتطلب موسيقى خاصة واضحة الإيقاع ، وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها ، فمن هذا التساوى تنشأ « وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك فى التلقى أن يتذوق العمل الشعرى تذوقاً جماعياً يتفق مع طبيعة إنشائه وظيفة هذا الإنشاء . ويوحد التنغيم السحرى مشاعر وانفعالات الجمع ، لأنه أقرب إلى وقع العمليات البيولوجية ، فالبحر المتكرر ، والقافية الملتزمة قوالب من الوقع يلتزمونها جميعاً : الشاعر والمتلقون »[١٤٩] .

ومن شأن الظاهرة الفنية ألا تثبت على نمط معين ، فالفنان بطبيعته وبضرورة الابتكار الذاتى ميال إلى التجديد ، وتاريخ الفن مجرى متحرك ، تسوده موجة فلا تلبث أن تفسح الطريق لغيرها ، وهذه بدورها تعدل منها أو تضيف إليها . وهكذا تعرضت موسيقى القصيدة العربية — كما تعرضت نظيرتها فى الشعر الأوروبى وبخاصة على أقلام الرمزيين — لمحاولات عديدة قصد بها إلى تطويع الإيقاع وربطه بالحالة النفسية التى يصدر عنها الشاعر بدلا من إخضاعه لنموذج عروضى ثابت .

ومن الانصاف أن يقال إن بعض شعراء العربية فى مرحلة الرهو التى تضاءلت فيها القدرة على الإبداع الشعرى الجيد ، لم يفهموا من الشعر إلا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقاً لحركات وسواكن وقوافى مضبوطة ، وكثيراً ما كانو ينظمون بلا شعور ، وأحياناً كانوا يضطرون إلى رتق مشاعرهم — إذا وجدت — بالفاظ وجمل يكملون بها المسافة العروضية للبيت ، فإذا كان دور القافية رأيتها قلقة نابية لا وجه لها من المعنى أو الإحساس ، فتضيف إلى خواء القصيدة وسطحيتها رتابة شكلية مملة . وقد وضع هؤلاء الشعراء « العروضيون » أمام الأجيال اللاحقة نموذجاً شائها للقصيدة العربية ، وأورثوهم— برد الفعل — نفوراً من كل نمط عروضى يقيد الوجدان بدلا من أن يتقيد به ،

---

(١٤٩) بدر الديب : مقدمة ديوان « الناس فى بلادى » ص ١٠ ، وانظر كذلك الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨م . ص ١٠٦ — ١٠٧ .

ودفعوهم إلى تخطى القواعد الصلبة ، إما عن جهل بها أو تجاهل لها ، وفى الحالتين كان المغزى واضحاً ، وهو «أن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة ، وأن الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد الدراسية »(١٥٠) .

ومن الإنصاف كذلك أن يقال إن بعض الظروف الثقافية والاجتماعية التى أحاطت بالشعر العربى فى عصوره التاريخية قد تغيرت ، وإن محاولات التجديد المشار إليها كانت — فى بعض جوانبها — انعكاساً لهذا التغير ، فقد تضاءل اتكاء الشاعر المعاصر على سلطة الطبقة العليا فى المجتمع من حكام وسادة ، تلك الطبقة التى كانت تجيزه أو تسجنه ، وبعد أن كان الشعر يتوجه إلى الجماعة مباشرة أصبح معظمه يتوجه إلى الأفراد، وإلى مشاعرهم الذاتية بخاصة ،وبعد أن كان ينظم ليلقى أصبح مادة للقراءة وللقراءة الصامتة على التحديد ، و« إذا أصبحت الأشعار مادة للقراءة الصامتة ، فإن التركيب الوزنى فيها يضعف ، ويظل فيها نوع من الرنين الغامض، وعندئذ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورمز وأسطورة،أى إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع »(١٥١) .

فى ظل هذه الظروف الثقافية والاجتماعية المتغيرة يمكن تفسير حركات التجديد فى موسيقى الشعر الحديث ، سواء منها ما تم داخل الإطار الشطرى كتنويع القوافى وتوزيع تفعيلات البيت على الشطرين توزيعًا جديداً لا يلتزم فيه تساوى الأشطر والأبيات فى القصيدة الواحدة ، وإن التزمت فيه مع ذلك وحدة الفقرة أو المقطع ، أو ماخرج منه على نظام الشطرين خروجاً مطلقاً واعتمد على وحدة التفعيلة بدلا من وحدة البيت ، وهو ما ذاعت تسميته بالشعر الحر ، ونفضل أن نعرض له فى حينه — بوصفه محاولة لربط الإيقاع باللحظة الشعرية — تحت اسم « الشعر التفعيلى » ، إذ لم يتحرر دعاته من الإيقاع جملة ، وإن تحرروا من التساوى المطلق بين الأبيات فى الوزن والقافية .

بيد أن تصور هذه الحركات التجديدية على أنها جهد بدأه الشعراء المحدثون دون نموذج سابق ، هو تصور يجافى الحقيقة ، ويتحتم على من يتصدى للشعر العربى المعاصر

---

(١٥٠) الاستاذ العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى (مكتبة النهضة سنة ١٩٣٧م) ص ١٠ .

(١٥١) الدكتور احسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث (دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٥ م) ص ٢٩ .

أن يضع هذه الحركات فى مكانها التاريخى باعتبارها امتداداً غير مباشر لمحاولات سابقة بدأها المولدون فى الجناح الشرقى من الدولة العربية إبان العصر العباسى ، ثم فى البيئة الأندلسية التى شهدت منذ أخريات القرن الثالث الهجرى ميلاد نمط موسيقى جديد ، هو الموشحات التى تعتبر لحينها ثورة على النظام التقليدى للبيت الشعرى .

ويكفى للتدليل على أهمية هذه المحاولات المبكرة أن نعلم أنها لم تكتف بالخروج على القواعد العروضية المقررة ، بل تعدت ذلك إلى اختراع بعض الأوزان التى اصطلح العرضيون على تسميتها بالأبحر المهملة كالمستطيل والممتد والمتوفر والمتئد والمنسرد والمطرد ، وقد كان العرضيون يقفون فى حيرة أمام النماذج التى تساق لهذه الأوزان ، وأحياناً كانوا يوفقون فى ردها — بشئ من التكلف — إلى الأوزان المشهورة ، ولكن بعضهم كانت لديه الجرأة ليعترف بشعرية هذه النماذج رغم مخالفتها لأساليب العرب فى أوزانهم . وهو ما يشير إليه « الدمنهورى » فى حاشيته على متن الكافى حين نقل قول بعضهم : بناء اللفظ العربى على وزن مخترع خارج عن بحور الشعر لا يقدح فى كونه شعراً ولا يخرجه عن كونه شعراً ، ونصر هذا المذهب الزمخشرى فى القسطاس »[١٥٢] .

أما الشعراء فلم تكن ملاحظات العروضيين لتعنيهم كثيراً ، وكان قصارى ما يعلقون به على ما يوجه إليهم من نقد أن يقولوا كما قال أبو العتاهية : « أنا أكبر من العروض » ، وهى عبارة إن أشعرت برفضه لكل ما يحد من حريته الشعرية فإنها لم تقدم تفسيراً شافياً لبواعث هذا الرفض ، ولم تربطه بأسس اجتماعية أو فنية على ما هو شأن الدعوات الأدبية الحقة ، ومن ثم ظل تأثير هذه الحركة — وأمثالها — فى الإبداع الشعرى محدوداً .

ويبدو أن الشعراء لم يكونوا بحاجة إلى اختراع أوزان شعرية جديدة قدر ما كانوا فى حاجة إلى التحرر من بعض قيود الأوزان الموجودة بالفعل ، وذلك بالتصرف فى مسافات الأشطر والأبيات ، والخروج على وحدة القافية وتأليف وحدات موسيقية لا تقوم على التكرار التقليدى ، ولكنها مع ذلك لا تخلو من موسيقى واضحة فى تنوعها ، وهى حاجات كانت نشأة الإطار التوشيحى استجابة لها ، ففى الموشحة تتغاير القوافى بين ما يسمى « بالغصن » وما يسمى « بالقفل » فى كل فقرة من فقراتها ، وفيها تتراوح مسافات الشطرات حيث يجوز « استخدام البحر الذى ستصاغ على وزنه الموشحة فى

---

(١٥٢) انظر حاشية الدمنهورى على متن الكافى (مصر — المطبعة الميمنية سنة ١٣١٦هـ) ص ١٥ ، ٣٥ .

عدة حالات من حالاته ، أى من حيث التمام والجزء والشطر »[١٥٣] .

وليس شك أن حركات التجديد فى موسيقى الشعر المعاصر قد استأنست بهذه المحاولات الرائدة ، ولولاها لكان المتمردون على العروض التلقيدى من المحدثين أحرياء بأن يستشعروا كثيراً من الحرج فى الخروج عليه ، وقد ساعد على نفى هذا الحرج ما لمسوه بحكم اتصالهم بالآداب الغربية من ميل هذه الآداب إلى التحرر من صرامة القاعدة العروضية ، ولا سيما من ناحية القافية ، إذ يستعاض عنها بما يسمى بالقافية المتعانقة، حيث تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده، أو القافية المتقاطعة ،حيث تتفق قافيته مع قافية البيت التالى لما بعده ، أو القوافى المستقلة التى لا تماثل بينها على الإطلاق[١٥٤] .

ولئن كانت أطوار التجديد فى عروض الشعر العربى الحديث لا تعنى فى تفصيلاتها من يرصد الظاهرة الرمزية ، فإنها تعنيه فى جملتها ، وبخاصة من حيث ترديدها لبعض الأسس التى استند إليها الرمزيون فى تجديد موسيقى الشعر الغربى ، ثم من حيث أثرها فى تطويع الإيقاع وجعله صورة للحالة النفسية ووسيلة للإيحاء بها . ويمكن — على سبيل التقريب — رد هذه الحركات إلى ثلاثة أنهار رئيسية ، فى أولها تصب هذه الحركة التى قصدت إلى الاستقلال بالشعر عن أى فن آخر ولو كان هذا الفن هو الموسيقى ، واستعاضت عن الإيقاع بما تولده الموسيقى الصوتية فى النثر الشعرى من رنين غامض ، وإلى ثانيها ترجع تلك الحركات التى قصدت إلى التجديد فى الموسيقى الشعرية بما لا يخرج عن النظام الشطرى الذى درجت عليه القصيدة العربية ، أما ثالثها فيتمثل فى الشعر التفعيلى حيث تنهار الأشطر المتساوية وتحل وحدة التفعيلة محل وحدة البيت .

أما النثر الشعرى ، فقد عنى به بعض المهجريين خاصة ، وعلى رأسهم جبران خليل جبران[١٥٥] ، وهو نثر يفتقد الإيقاع والوزن والقافية جميعاً ، ولا يندرج تحت

---

(١٥٣) للتوسع فى فهم القيم الفنية التى تحتويها الموشحة انظر : الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى (الطبعة الثانية ١٩٦٢م — مكتبة الشباب) ص ١٥٧ وما بعدها .

(١٥٤) انظر للتفرقة بين القوافى المستقلة والمتعانقة والمتقاطعة — الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٥ .

(١٥٥) انظر للنثر الشعرى أو الشعر المنثور وقيمته الفنية : الأستاذ عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث ج٢ (ط٤) ص ٢٢٦ وما بعدها وكذلك : الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثالثة (سنة ١٩٥٨م) ص ١٠٧ — ١٠٨ .

اسم الشعر إلا تجوزا ، ويمكن مقارنته من هذه الناحية بقصائد بودلير النثرية ، أو بمؤلف « رامبو » الشهير : « فصل فى الجحيم Un saison en enter »(١٥٦)، مع فارق أن طبيعة العروض فى الشعر الفرنسى تختلف — كما أسلفنا — عنها فى الشعر العربى ، فالخروج عليها هناك لا يعنى أكثر من رفض القافية وعدم الالتزام بعدد معين للمقاطع اللغوية على مدار أبيات القصيدة، وهوخروج لا يؤدى بالنص الشعرى إلى خسارة ذات قيمة ، إذ يظل فيه قدر من الإيقاع الناشئ عن توالى المقاطع تواليـًا غير محدود ، أما فى الشعرى العربى فإن افتقاد النص لوحدة الإيقاع (التفعيلة) ينتقل به من نطاق الشعر إلى نطاق النثر مهما كانت دقة مراعاته للموسيقى الصوتية . وتستطيع أن تختبر بنفسك مدى صدق هذه الحقيقة ، إذا قرأت هذه الفقرة من قطعة « لبشر فارس » سماها « قصيدة غبطة » ، حتى تتبين القيمة الحقيقية لما أضافوه فى هذا الجانب — يقول :

فى السماء
رفّت زينة بِشْرِك
باقة لُمَـع شهباء
لحظة شبّ الفجــر
واستيقظت الشمس على وجـــد
الشمس التى تنافسك بحلم
مجّــدتـــك
لأنهـــا كشفت جسارتك الســـاذجـــة
فلقفها ظمأى
وهو يغترف شيئًا من قُدسانية جزعـــك
وراء الدوار الذى يلفّ زمرد بصرك المشبع فتـــوة
رجاء أن تغترب يداى عنى فتستسلما متهالكتين
فتصنعا لحجّـــك الأبلج
صوراً عوالى عوابر

---

(١٥٦) انظر عن القصائد النثرية لبودلير I. Stewart, Poetry in France and England p. 147.
وعن « رامبو » W.Y. Tindal; Forces in Modern British Literature, P. 247.

حشوتها وثبات مرتجلات ، كساؤها نوار[١٥٧]

وينبغي أن يكون المتلقى على حذر ، كي يكتشف نثرية هذه القطعة التي كتبها صاحبها على صورة الشعر وما هي بشعر ، فإذا كان المقصود توزيع الجمل اللغوية على الأسطر لابراز كل جملة وموسيقاها الصوتية فقد كان يمكن أن يتم ذلك بعلامات الترقيم المعروفة ، أما إذا كان القصد أن يمثل كل سطر ما يمثله البيت داخل القصيدة الشعرية ، فأمر لا تعين عليه طبيعة الفقرة المذكورة ، فهى تبدأ بما يساوى « فاعلاتن » بمقياس العروض : « فى السماء » ، تعقب ذلك أسطر يمكن ردها إلى تفعيلة المتدارك « فاعلْ أو فعلن أو فاعلُ » ، تليها أسطر يمكن إرجاع بعض مقاطعها إلى الوحدات الإيقاعية فى الرمل أو الرجز أو الكامل ، أما بعضها الآخر فلا إيقاع له على الإطلاق ، مما يدل على أن الشاعر لم يكن يقصد بدءا إلى مراعاة الإيقاع الشعرى — حتى فى الأسطر التى تحقق فيها هذا الإيقاع — ، وأن ما جاء من تلك القطعة على وزن بعينه إنما هو من باب المصادفة المحضة .

وإذا كان دعاة النثر الشعرى قد شاءوا بمثل هذا النموذج أن يؤكدوا استقلال الشعر « عن أى فن آخر ، ولو كان هذا الفن هو الموسيقى » وأن الشعر باستطاعته أن يقوم بذاته وبصوره وأخيلته وأسلوبه المتميز[١٥٨] ، فالواقع أنهم بما قدموه برهنوا على عكس المطلوب ، أى على أهمية الايقاع الشعرى وضرورته لخلق نوع من المواضعة بين الشاعر والمتلقى ، لأن استعمال الشاعر لنمط إيقاعى يلفت المتلقى إلى أنه بإزاء أسلوب كلامى يختلف عن أسلوب النثر ، ويجعله يتوقع متابعة الشاعر لذلك النمط دون غيره ، وهذا التوقع ذاته هو ما يمنح الشعر معناه ، وهو كذلك الصلة الحقيقية بين النص الشعرى ومتذوقه ، تلك الصلة التى نفتقدها كلياً أو جزئياً فى النثر الشعرى[١٥٩] .

---

(١٥٧) « قصيدة غبطة » — الأديب — يونيو سنة ١٩٥٠ م ص ٦ وقد نقلناها بالشكل الذى نشرت به .

(١٥٨) الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثالثة ص ١٠٧ .

(١٥٩) تطورت هذه القضية فى لبنان إلى ما سمى فى السنوات الأخيرة « بقصيدة النثر » وهى لا تدخل فى نطاق ما ندعوه بالشعر الحر أو التفعيلى ، لأنها ترفض الايقاع الشعرى رفضاً مطلقاً ، ورغم محاولة أنصارها التمسك بأهداب الشاعر الرمزى « آرثر رامبو » ، واجتهادهم فى تقنينها فلسفياً وفنياً فإن أساس دعوتهم لا يخلو من تناقض — يقول أحدهم : ما دمنا قد مهدنا أن الشعر لا يعرف بالوزن والقافية وحدهما ، وأن الموسيقى الداخلية=

لهـذا السبب ، ولأن من كتبوا فى هذا الشكل لم يوهبوا من دقة الحس اللغوى والقدرة على المواءمة بين الأصوات والحركة النفسية ما يعوض خروجهم على طبيعة الشعر العربى ، لم تصب هذه الدعوة من الانتشار ما كان يأمله أصحابها وظل التمسك بموسيقى الشعر قائمًا .

وقد واكبت هذه الدعوة حركات أخرى لم يقصد بها إلى الخروج على الإيقاع الشعرى أو على النظام الشطرى للقصيدة ، بل روعى فيها التخفف من رتابة القافية الواحدة ، والتصرف فى توزيع التفعيلات على شطرى البيت بحيث يمكن أن يكون الشطر الأول تامًا والثانى مجزءوا أو منهوكاً أو العكس ، وحرية الشاعر فى استخدام أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، واستساغته أحياناً لبعض الزحافات والعلل العروضية التى لم يستسغها القدامى . وجميعها تجديدات أريد بها تحرير الموسيقى الشعرية وليس التحرر منها ، كما أنها تستلهم نظام التوشيح إن لم يكن فى تفصيلاته ففى أسسه العامة .

ضمن هذا الإطار الأخير — الإطار الشطرى — يمكن فهم حركات التجديد التى تعرضت لها موسيقى الشعر العربى منذ أوليات هذا القرن حتى الأربعينيات منه ، وهى الحركات التى قلنا إنها تشكل النهر الثانى من أنهار التجديد ، وإليه ترتد تلك المحاولة التى بدأها « عبد الرحمن شكرى » و « جميل صدقى الزهاوى » و« محمد فريد أبو حديد » وغيرهم ، حين نزعوا فى بعض قصائدهم إلى التخلص من وحدة القافية مع الإبقاء على وحدة الوزن فيما يسمى «بالشعر المرسل» ، لأنه « إذا كان يراد إدخال بعض أنواع من التأليف فى اللغة العربية فلا بد من وسيلة لفك قيود القافية ، فالقافية غل متين يمنع الاسترسال فى القول ، وإذا كان الاسترسال والإطالة لازمين كانت القافية حجر عثرة لابد من إزالتها »(١٦٠) .

= النفسية — هى الاهم. فما المانع أن يتألف من شعر النثر قصيدة نثر؟» . والمغالطة واضحة فى ربطه بين قصيدة النثر والقول بعدم كفاية الوزن والقافية فى الشعر الجيد ، اذ لا تمانع بين أن تكون القصيدة ايقاعية وفى الوقت ذاته موحية بالتجربة النفسية للشاعر ، والمهارة تتجلى فى القدرة على تطويع الإيقاع بما يوائم هذه التجربة . هذا فضلا عن أن قصيدتهم المذكورة لا تخلو من الوزن والقافية وحدهما كما يقول ، بل تخلو كذلك من وحدة الإيقاع « التفعيلة » ، وهو ما ينأى بها عن النطاق الشعرى جملة — انظر على سبيل التمثيل لهذه الدعوة : هانى مندس : مقال بعنوان « قصيدة النثر فى لبنان » — مجلة الشعر — أغسطس سنة ١٩٦٤م ص ٦٤ وما بعدها .

(١٦٠) من مقال للاستاذ محمد فريد أبو حديد بعنوان : هل للشعر المرسل مكان فى العربية — مجلة الرسالة — العدد التاسع — السنة الأولى ص ١٠ وفى هذا المقال قطعة من ترجمته لمسرحية « عطيل » عن شكسبير تريك الخصائص الفنية لهذا اللون من الشعر ، وانظر كذلك من نماذجه قصيدة « كلمات العواطف » =

وإلى الاطار ذاته ترتد معظم محاولات المهجريين فى تطويع القالب الشعرى وتليين أوزانه وتنويع قوافيه ، فبغض النظر عمن مارس منهم النثر الشعرى ، لم تكن ثورتهم على العروض رفضاً مطلقاً له بقدر ما كانت رفضاً لأن يتحول الشعر إلى مجرد نظم جاف لا عاطفة فيه ولا نبض ، ونزوعاً إلى التخلص من سيطرة القافية الموحدة أو « القيد الحديد » كما يدعوها « ميخائيل نعيمة » : « الحياة كلها عنده — يقصد الشاعر — ليست سوى ترنيمة ، محزنة أو مطربة ، يسمعها كيفما انقلب ، لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة رنانة . الوزن والتناسب فى الطبيعة أخوان لا ينفصلان ، وبغيرهما « لم يكن شيء مما كون » . والشاعر الذى تعانق روحه الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه . لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه فى كلام موزون منتظم . الوزن ضرورى ، أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها فى كل القصيدة »[١٦١] .

ويمكن القول بأن تصرف المهجريين فى القافية كان محكوماً فى أغلب حالاته بأحد نظم ثلاثة : نظام الموشحة ، ونظام المقطوعات المختلفة القوافى ، ونظام القوافى المتعانقة أو المتقاطعة . أما تجديدهم فى الوزن الشعرى فقصاراه عدم المساواة التامة بين أشطر القصيدة وأبياتها ، بحيث يستخدم البحر الواحد فى أشكاله العروضية المختلفة من حيث التمام والجزء والشطر ، بل والوصول أحياناً بالبيت أو الشطر إلى أصغر وحداته وهى التفعيلة كما يصنع « نعمة الحاج » فى قصيدته « ليلة أرق » ، وفيها يقول :

فى ظلال الليل والناس نيـــام   أرقت عينى فمـــا ذقت الـــكرى
ليـــلة أحييتهـــا منـــذ المســـا   للصباح
فى فنـــون وشجـــون وأسى   والتيـــاح
نـــزل الهـــم بقلبى ورســـا   واستراح
وإذا الهم عـــلى القلب أقـــام   راح عنـــه الـــدمع يروى خـــبرا
ساهر الطرف وفى القلب لهـــيب   لا يطـــاق

= لعبد الرحمن شكرى — ديوان عبد الرحمن شكرى — الطبعة الأولى بتحقيق الأستاذ نقولا يوسف وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون سنة ١٩٦٠ — ص ٨٥ — ٩٤ .

(١٦١) ميخائيل نعيمة — الغربال (دار المعارف — سنة ١٩٤٦م) ص ٧٣ .

شارد الفـــكر نأى عنى الحبيب والرفـــاق
آه ما أشجاك ياليـــل الغريب والفـــراق
تسعر النفس حنينــا وهيــام ويذوب القلب إمّا ذكرا ! (١٦٢)

فى هذه القصيدة تتمثل معظم مظاهر التجديد المهجرى المشار إليها ، إذ تبدأ ببيت من الرمل التام تعقبه ثلاثة أبيات ، شطرات الصدر منها تامة التفاعيل متحدة القافية ، أما شطرات العجز فيتكون كل منها من تفعيلة واحدة مع قافية متماثلة فيها كذلك ، ولكنها مغايرة فى الوقت ذاته لقوافى الأشطر الأولى ، يلى هذا بيت تام يتفق فى قافيته وفى عدد تفعيلاته ونظام توزيعها مع البيت الأول مثلما يتفق قفل الموشحة مع مطلعها ، وتنتهى هذه الفقرة لتبدأ فقرة جديدة على النحو نفسه وهكذا حتى ختام القصيدة (١٦٣).

* * *

وقد انتهى حصاد تلك المحاولات جميعاً إلى أيدى من تمذهب بالرمزية من شعرائنا أو تأثر بها ، ولئن كانت ثورة الرمزية على العروض التقليدى فى الشعر الغربى قد نبهت هؤلاء الشعراء إلى أهمية جعل الايقاع مرناً بما يوائم الحركة النفسية للقصيدة ، فقد وضعت أمامهم تلك المحاولات السابقة فى شعرنا العربى نموذجاً تطبيقياً لهذه الغاية ، يحتذونه أو يعدلون منه أو يضيفون إليه .

ولكل هل أضافوا حقاً إلى تلك المحاولات شيئاً ذا قيمة ؟ وهل وفقوا فى جعل الإيقاع صورة للحركة النفسية ؟

لعلنا ما زلنا على ذكر من التفرقة الآنفة بين نهرين أو تيارين من تيارات التجديد فى موسيقى الشعر المعاصر : تجديد فى داخل الإطار الشطرى للقصيدة العربية يتقيد بوحدة البيت نوعاً من التقيد ، وتجديد يتخذ من التفعيلة وحدة للقصيدة دون الالتزام بعدد معين لمرات ترددها فى البيت ، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالشعر التفعيلى .

---

(١٦٢) بلاغة العرب فى القرن العشرين — جمع محيى الدين رضا (الطبعة الثانية سنة ١٩٢٤م — المطبعة الرحمانية) ص ٢٧٦ .

(١٦٣) انظر كذلك من نماذج الشكل فى القصيدة المهجرية : قصيدة « ابتهالات » لميخائيل نعيمة (بلاغة العرب فى القرن العشرين ص ١٢٨) وقصيدة « اتبعينى » لامين مشرق (المصدر نفسه ص ٢٣٥ — ٢٣٦) .

ويمكن القول بأن ألصق شعرائنا بالمذهب الرمزى وأكثرهم تأثراً به ظلت معظم محاولاتهم فى الموسيقى الشعرية تدور فى النطاق الأول من نطاق التجديد المشار إليهما ، ومحاولتهم من هذه الناحية امتداد لما سبقها من محاولات ، وتطوير لبعض جوانبها .

« فحسن كامل الصيرفى » — وهو أشد من دعوناهم بشعراء رمزية التعبير جرأة على المتن العروضى — لم تتعد ثورته على القوالب التقليدية تنويع القوافى واصطناع القافية المزدوجة ، ومزج بعض البحور الشعرية ، والتحرر فى توزيع التفعيلات فى وحدات مختلفة الكم مع التزام ما يناظر هذه الوحدات فى كل فقرات القصيدة، وذلك ما يدعوه الشاعر نفسه « بالخروج عن الذوق العروضى طوعاً للذوق الموسيقى »(١٦٤) .

أما « بشر فارس » — وهو يمثل اتجاهاً متميزاً من اتجاهات الرمزية المعاصرة — فباستثناء محاولته فى النثر الشعرى لم يزد على الترخص فى استعمال بعض الأعاريض والأضرب التى لم يستسغها الأقدمون فى أبحر بعينها ، والمزاوجة بين الأوزان حيناً ، وتنويع القوافى حيناً آخر .

وأخيراً فإن نتاج « سعيد عقل » — ورمزيته تبلغ حد التمذهب أو تكاد — قد مر من الناحية الشكلية المحضة بمرحلتين ، فى أولاهما يلتزم بمصطلح الشعر العمودى مع الإفادة من محاولات سابقيه فى هندسة القصيدة هندسة موسيقية محكمة ، وأوضح نموذج لذلك ديوانه الأول « رندلى » الذى صدر سنة ١٩٥٠م ، وفيه معظم القصائد التى بدأ الشاعر نشرها فى الصحف والمجلات منذ مطلع الثلاثينات . أما فى ثانية هاتين المرحلتين فتبرز فى شعره ظاهرة إيقاعية جديدة رأينا بواكيرها تبدو على استحياء فى الديوان الأول ثم تتجلى مكتملة فى ديوانه الأخير « أجمل منك ؟ لا » الذى صدر سنة ١٩٦٠ م ، وهذه الظاهرة هى التحرر تماماً من وحدة البيت والاكتفاء بوحدة التفعيلة مع تنظيم القافية على نحو ما ، بحيث تتردد متعانقة أو متقاطعة أو بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات ، وشعر تسوده هذه الظاهرة هو من ناحية حر بقدر انفلاته من وحدة البيت ، ولكنه من ناحية أخرى ملتزم بقدر حفاظه على تشكيلات القوافى .

فإذا لاحظنا القدر المشترك من محاولات الشعراء الثلاثة ، وإذا أضفنا إليها محاولات

---

(١٦٤) مقدمة الشاعر لديوانه « الالحان الضائعة » ص ١٠ .

مماثلة لشعراء داروا فى نطاق التأثير الرمزى أو كانوا على مشارفه — وهى لا تخرج فى جملتها عما حاوله هؤلاء — أمكن الرجوع بالظاهرة الموسيقية فى الشعر الرمزى إلى الخصائص العامة التالية :

أولاً : هندسة موسيقى القصيدة والتفنن فى توزيع التفعيلات على وحدات موسيقية لا يلتزم فيها بما هو مألوف فى القصيدة العربية القديمة من المساواة التامة بين أشطر الأبيات ، مع مراعاة نظام التعانق أو التقاطع فى التقفية ، واللجوء أحياناً إلى القوافى الداخلية فى الأشطر الأولى من الأبيات . إليك مثلا هذه الفقرة من قصيدة « لحسن كامل الصيرفى » بعنوان « هدأت ليلى هدأت » — يقول فيها :

هـدأتُ ليـلى هـدأت فـلا أنـين
لـكن أرانى رجعـت إلى الحنـين
فابعث بَعيـد الذكـر من عـالم النسيـان
وانشر قـديم الصـور أنعش بهـا الوجـدان
ولـو كطرفة عـين

فهذه الفقرة مكونة من جزأين ، أولهما من أربعة أشطر لا يلتزم فيها الشاعر بالتكافؤ التام فى عدد التفاعيل ، إذ يعمد إلى المزاوجة بين أشطر من تفعيلتين وأشطر من تفعيلة واحدة ، مع الحرص على تقاطع القوافى ، بحيث يتماثل الشطر الأول والثالث وزناً وقافية ، والشطران الثانى والرابع وزناً وقافية كذلك . أما ثانى هذين الجزأين فيتمثل فى بيتين وشطر ختامى مفرد ، وفيه تتساوى الأشطر فى عدد التفاعيل ، ولكن الشاعر يضيف إلى القافية المتماثلة فى شطرى العجز قافية داخلية فى شطرى الصدر ، ثم تنتهى الفقرة بشطر مستقل تتفق قافيته مع قافية الشطرين الثانى والرابع فى الجزء الأول[١٦٥] .

وقد لا تبلغ زخرفة الإيقاع من التعقيد ما بلغته فى هذا النموذج ، فيكتفى الشاعر الرمزى بتنويع القافية بين كل مجموعة وأخرى من الأبيات ، وقد يلتزم مع ذلك ما لا يلزم من تقفية الشطرين ، بغية خلق إيقاع إضافى مبعثه القافية الداخلية ، كما يصنع « بشر

---

(١٦٥) هذه الفقرة من ديوان الشاعر « الالحان الضائعة » ص ٦٣ ، انظر له كذلك قصيدتا « سحر صوت » و « الضحكة النشوى » من ديوانه « صدى ونور ودموع » ص ١٩ — ٢٢٢ .

فارس » فى قصيدتيه « إلى فتاة » و « أشباه وأضداد »[١٦٦] .

أو قد تقترن الدقة فى توزيع القوافى بالتصرف فى مسافات الأبيات والمراوحة بين عدد التفعيلات فى كل منها ، بل لقد يصل الأمر بالشاعر إلى حد الاقتصار فى بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وهى ظاهرة يلمسها قارئ الفقرة السابقة من قصيدة « الصيرفى » ، ولكنها تحظى بمزيد من العناية فى شعر « سعيد عقل » ، ونشير منه بخاصة إلى قصيدتيه « مرى ببستاننا صباحاً » و « اليخت الأبيض »[١٦٧] . ولأهمية هاتين القصيدتين وأمثالهما فى الدلالة على مدى ما وصلت إليه القصيدة الرمزية من هندسة شكلية محكمة ، سنتوقف عند ثانيتهما ، نعنى « اليخت الأبيض » التى يبدأها الشاعر بقوله :

يا يختها الأبيض
أقلعْ بنـــا
كاد السنى
من حسنها يمرض
أقلع بنـــا
يا يختها الأبيض
قد أقبلتْ تطرب
أخت الشعاع
أرْخِ الشـــراع
وابلغ بنـــا الكوكب
ما همّ ؟ طرْ ، ما همّ
هـــذا الزّبَد ؟
طـــأ الجَلَد ،
واهزأ بهول اليمّ

* * *

(١٦٦) نشرت القصيدة الأولى « بالكاتب المصرى » — مارس سنة ١٩٤٧ م والثانية « بالاديب » — يناير سنة ١٩٥٢م .

(١٦٧) رندلى — ص ٨٩ — ٩٦ .

سُم ِ الرياح الويل
هــج البحار
خــل الدوار
يصيب جسم الليل

* * *

فوزن هذه القصيدة ذو أصل رجزى ، وأبياتها تتراوح بين تفعيلتين : « مستفعلن فاعل » ، وتفعيلة واحدة : « مستفعلن » أو « مستفعلان » ، ولم تعرف موسيقى القصيدة العربية نمطاً وزنياً يقوم على مثل هذه المراوحة ، ولكنه مع ذلك لا يخرج عن الطبيعة الشطرية لهذه الموسيقى ، لأن الشاعر يخضعه لنظام دقيق يلتزمه فى جميع فقرات القصيدة ، فكل فقرة تبدأ ببيت من تفعيلتين على قافية معينة ، يليه بيتان كل منهما لا يزيد عن تفعيلة واحدة ولكنهما مع ذلك متماثلان فى القافية ومخالفان فى الوقت ذاته للبيت الأول ، ثم بيت أخير يتفق مع البيت الأول فى قافيته وعدد تفاعيله على حين يخالف فيهما البيتين الثانى والثالث ، فإذا استعملنا الرموز فى الدلالة على تشكيلات الوزن والقافية فى كل فقرة أمكن القول بأنها لا تخرج عن هذا النمط : أ ب ب أ . ولم يشذ الشاعر عن هذا النظام إلا فى الفقرة الأولى التى زاد فيها بيتين ، أولهما من تفعيلة واحدة وقافية مماثلة لقافيتى البيتين الثانى والثالث ، وثانيهما من تفعيلتين وقافية مماثلة لقافيتى البيتين الأول والرابع ، وحتى هذا الشذوذ مقصود ، أراد به الشاعر أن يخالف بين فقرة المطلع وفقرات الحشو . ومما يؤكد هذا تكراره فى الفقرة الأخيرة من القصيدة لنظام الفقرة الأولى دون تغيير :

لا قلت ، يا يخت « أين » ؟
« أين البحــار ؟ »
لك القــرار
فى منتهى عينين
أين البحار
لا قلت يا يخت « أين ؟ »

فنظام هذه الفقرة مماثل لنظام الفقرة الأولى سواء فى كم التفاعيل أو عدد الأبيات وطريقة ترتيب القوافى ، وكأن الشاعر بذلك يتحرى قدراً من المخالفة بين فقرتى الاستهلال

والختام من ناحية وبقية فقرات القصيدة من ناحية أخرى[١٦٨] .

على أنه ينبغى أن لا نخلط بين مثل هذا النمط الوزنى وغيره من قصائد الشعر التفعيلى، لأن الشاعر رغم عدم التزامه بالمساواة التامة بين الأبيات — أو الأشطر — قد فرض على نفسه التزاماً من نوع آخر حين تقيد بوحدة نظام الفقرات فى القصيدة .

وهذا النظام الفقرى ينأى بتلك القصيدة عن نطاق الشعر التفعيلى بما فيه من تلقائية القوافى ، وحرية توزيع التفاعيل على الأبيات دون ما التزام سابق بأى شكل تنظيمى ثابت ، اللهم إلا وحدة التفعيلة .

آية هذا أن حرية الإيقاع فى القصيدة الرمزية ظلت حرية مقيدة على نحو ما ، حتى فى تلك القصائد التى خرج بها « سعيد عقل » على الإطار الشطرى جملة ، والتى تعتبر تطبيقاً لمصطلح الشعر التفعيلى ، نراه يتحرر من وحدة البيت ولكنه يحرص على تنظيم القوافى ، بحيث تتردد القافية الواحدة أكثر من مرة على التوالى أو مع فواصل من قواف أخرى ، وكأن ترددالقافية فى هذه الحالة يقوم بقدر من التعويض عن التساوى الوزنى الذى لم يلتزمه الشاعر ، وما كان حريا أن ينشأ عن هذا التساوى من وضوح الإيقاع . اقرأ — على سبيل المثال لا الحصر — قصيدته « على اليدين » ، وتأمل التشكيل الموسيقى لهذه الأبيات خاصة :

على اليـــدين
ألا احمليْنى ، ها أنا طفل
مُذْ جئت هذى الأرض أو قبل
حُدِّثتُ فى سرى عن زهرتين
أولاهما حمراء
قانيـــة
والثـــانية
بيضـــاء
ما اسماهمـــا ؟

---

(١٦٨) انظر كذلك من نماذج هندسة القصيدة هندسة موسيقية — قصيدتيه «أجمل منك ؟ لا » و« بقصرنا سوف يمر الشاعر» — ديوان « أجمل منك ؟ لا » ، ص ١٨ وما بعدها ، ص ٣٣ وما بعدها .

أجمل ما تُدْعى به الدمى
أذكر ؟ لا أذكر
فتش معى يا قلب ، عبْر الطيب والسّكْرة والقبلة
فتش معى ، فمن يعثر
على الفم الأحمر ، والفلّة ؟(١٦٩)

فهو لا يلتزم — على نقيض النموذج السابق حيث تقيد بنظام الفقرات — أية وحدة وزنية سوى وحدة التفعيلة ، غير أنه يستغل القوافى المتعانقة والمتقاطعة فى خلق قدر من الإيقاع المتجانس أو المتجاوب تنتهى به الأبيات . ولكن هل استطاع هذا حقاً أن يعوض الموسيقى الواضحة التى يتكفل بها التساوى الوزنى فى الشعر العمودى ؟ ينبغى أن نعترف بأن ما بقى للشعر التفعيلى من جهارة الموسيقى — بعد أن نبذ وحدة البيت — قليل ، وأن هذا القليل بحاجة إلى الشاعر المرهف الذى يلتقط بأذنه كل ما فى التفعيلة من إمكانات إيقاعية ، ولكى يتحقق هذا ينبغى أن يكون الترخص باستعمال الزحافات والعلل العروضية فى أضيق الحدود ، والا تحولت القصيدة إلى ثرثرة نثرية لا أبعاد لها ولا ملامح . . والملاحظ فى النموذج السابق — وأمثاله كثرة — أن عدد التفعيلات الصحيحة ضئيل إذا قيس بعدد التفاعيل المزحفة والمعتلة — مع أن نقيض ذلك هو المفروض — وأن تفعيلة الضرب بخاصة — وهى التفعيلة التى تختم البيت — لم ترد صحيحة سوى ثلاث مرات على مدى أربعة عشر بيتاً ، وأن الشاعر — فوق هذا — يخلط بينها وبين أضرب الأبحر الأخرى ، فمع أن القصيدة فى الأصل رجزية ، ترى أضربها تتراوح بين «متفعلان» و « فاعل » و « فاعلان » و « مفعول » و « فاعلن » و « مستفعلن » و « فعل » ، وهى خليط غير متجانس يفقد الضرب أية قيمة إيقاعية كان خليقاً أن يحملها . فإذا أضفنا إلى ذلك أن غالبية القوافى التى أرادها الشاعر بديلا موسيقياً كانت من « القوافى الصعبة » التى تنتهى بساكنين يثقل التقاؤهما فى نثر الكلام فضلا عن شعره ، أدركنا سر ما فى القصيدة المشار إليها من نثرية الإيقاع وجفاف إيحائه رغم كل ما تسربلت به من زخارف شكلية(١٧٠) .

---

(١٦٩) ديوان « أجمل منك ؟ لا » ص ٥٦ وما بعدها .

(١٧٠) يشبهها فى هذا قصيدة للشاعر ذاته بعنوان « قنطرة الياسمين » — المصدر السابق ص ٩١ وما بعدها .

ثانياً – غلبة الأوزان القصيرة والرجزية : مع أن للايقاع والوزن علاقة وثيقة – سبق أن أوضحنا طبيعتها – بالانفعال الذى يسيطر على الشاعر حالة الإبداع ، فإن محاولة الربط بين وزن خاص وموضوع شعرى بعينه محاولة لا تخلو من مصادرة وعنت ، فقد كان العرب « يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون فى كل بحور الشعر التى شاعت عندهم ، ويكفى أن نذكر المعلقات التى قيلت كلها فى موضوع واحد تقريباً ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص »(١٧١) .

ولئن صعب التقنين لعلاقة حتمية محددة بين موسيقى القصيدة وموضوعها فإن هناك قدراً مشتركاً لا يصعب الإحساس به ، وهو أنه كلما علت درجة الانفعال وطغى التأثر الشديد على المبدع كان أقرب إلى التماس الأوزان القصيرة والإيقاعات السريعة التى تتواءم وحركة الانفعال وسرعة التنفس وازدياد الضربات القلبية . أما حين يتحول الانفعال إلى شعور هادئ عميق ، فإن الشاعر يتخير عادة ، وبطريقة لا شعورية ، وزناً طويلا كثير المقاطع ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التى تسيطر عليه (١٧٢) .

على ضوء هذه الحقيقة الإجمالية يمكن النظر فى أوزان القصائد التى تابع أصحابها خطى الرمزيين أو تأثروا بهم تأثرا مباشراً ، فمن خلال إحدى عشرة قصيدة هى كل ما وقعنا عليه منشوراً « لبشر فارس » فيما بين سنتى ١٩٢٨ – ١٩٥٢ م لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة تامة الوزن ، فهى إما مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة ، ومعظمها يحتذى نغمة الرمل القصير ، وتفعيلاته طيعة للغاية ، وفى رنته نشوة وطرب ، أو الخفيف المجزوء وما اشتق منه ، وفيه من الترنح والخفة ما يناسب المسحة الصوفية التى تظلل بعض قصائد هذا الشاعر ، ولعلنا ما زلنا نذكر قصيدته « أشباه وأضداد »(١٧٣) ، فهى تقتفى هذا الوزن ولا تخلو مع ذلك من نبرة صوفية عالية .

---

(١٧١) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٣ – وانظر كذلك الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٤ – ٤٧٥ .

(١٧٢) انظر موسيقى الشعر ص ١٧٤ – ١٧٥ .

(١٧٣) اقتطفنا جزءاً من هذه القصيدة عند حديثنا عن الموسيقى الصوتية فليرجع إليه ، وقد استهدينا فى الخصائص الإيجابية للبحور بكتاب قيم للدكتور عبد الله الطيب المجذوب « حاول فيه دراسة العروض العربى دراسة منهجية جديدة » . وعنوانه : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول – مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى بمصر سنة ١٩٥٥م) .

وربما كان هذا الميل إلى الأوزان القصيرة راجعاً فى الأصل إلى طبيعة التجربة الرمزية فى شعرنا الحديث ، فهى تجربة تنبثق عن الانفعال الحاد بالوجود والإحساس العارض بالأشياء ، أكثر مما تنبثق عن فلسفة شعرية شاملة ، ولكنه على أية حال ليس ميلا فردياً ، لأنه يبدو بوضوح فى نتاج شعراء آخرين عدا « بشر فارس » ، ولا سيما « صلاح لبكى » ، الذى ظهر من تعقبه فى مجموعة كاملة من مجموعاته الشعرية [١٧٤] أنه من بين اثنتين وعشرين قصيدة لم يستخدم الأوزان التامة فى أكثر من ثمانى قصائد ، على حين كانت بقيتها من أوزان مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة ، وهى نسبة — كما ترى — غير متكافئة .

أما « سعيد عقل » فقد ضم ديوانه الأول « رندلى » ثلاثا وأربعين قصيدة ، يلاحظ فيها جنوحه إلى وزن المتقارب كامله ومجزوئه (١١ قصيدة) ، ثم السريع (٩ قصائد) ، ثم الرمل (٥ قصائد) ، ثم مجزوء الخفيف (٤ — قصائد) ، ثم مجزوء الرمل (٣ قصائد) ، ثم قصيدتان لكل من مجزوء الكامل ومخلع البسيط والرجز ، ثم قصيدة واحدة لكل من الخفيف والمقتضب والمديد والطويل والهزج .

أما فى ديوانه الثانى « أجمل منك ؟ لا » — وكثرته من الشعر التفعيلى — فقد تغيرت النسبة ، وأصبح النمط الوزنى الغالب هو الرجز أو ما اشتبه به أحياناً « كالسريع » الذى يخلط الشاعر بين أضربه وأضرب الرجز ، وهما معاً يستوعبان نحو ثلاث وعشرين قصيدة من مجموع قصائد الديوان البالغة إحدى وثلاثين ، على حين لم يحظ المتقارب بأكثر من قصيدتين ومثلهما للمجتث ، وكذلك للمتدارك ، ثم قصيدة واحدة لكل من المديد والبسيط المشطور .

ويلاحظ أن نسبة لا بأس بها من قصائد الديوان الأول من الأوزان القصار أو المجزوءة ، كما يلاحظ أن أكثر الأوزان شيوعاً على قلم الشاعر وزنا المتقارب والرجز ، أما « المتقارب » فأقل ما يقال عنه أنه بحر « بسيط النغم ، مطرد التفاعيل ، منساب ، طبلى الموسيقى . ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث فى نسق مستمر . والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهى أظهر شىء فيه » [١٧٥] ، وربما واءم — لهذا السبب — جو النشوة الذى تسبح فيه كثير من تجارب « سعيد عقل » ،

---

(١٧٤) هى مجموعته الشعرية المسماة : مواعيد (دار المكشوف — بيروت ١٩٤٣م) .

(١٧٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٣٢٧ .

شعره ليس شعر تأمل بقدر ما هو انتشاء بجمال مطلق أو مستحيل : —

أفيــئى عــلى قبلــة نسمـُـر هزيعــاً له تزهر الأعصر
نهيم مــع الساهيات النجــوم ، ويندى بنا الأفق الأقمر
أحاديثنا نغْمــــة فى المروج ، تؤوه عــلى رجعهــا الأنهُر
ونحن ، أولى الشعر ، نـهْمِـى هناء على الناس ، والناس لا تشعر
حملنا الربيع على الراحتين ، فـنِـنّا ، ومن حبنــا العنبر (١٧٦)

فاندفاع النغم فى هذه الأبيات وتدفقه وانسيابه ، أكثر وفاقاً مع رنة الطرب التى يحسها الشاعر خلال اندماجه بالطبيعة، وكأن كل ما فى الوجود من مظاهر الروعة أثر تلقائى لتلك العلاقة الأزلية التى تربط الفنان المبدع بالكلمة الشاعرة : أصل الحب ومنبع الجمال .

وليس من علة لا تكاء الشاعر فى ديوانه الثانى على الرجز وما استمد منه، كالسريع ، إلا قابلية هذا الوزن لكثير من الرخص العروضية التى لا تسمح بها الأوزان الأخرى ، فوحدته الإيقاعية مرنة لا يصعب التصرف فيها ، والرخص العروضية سلاح ذو حدين ، فهى تسمح للشاعر بالتوفيق بين الوزن والأسلوب الكلامى الذى يجده صالحاً للتعبير عن فكرته، ولكنه إذا أسرف فيها أفضت إلى انطفاء الإيقاع وغموض معالمه، وهى الظاهرة التى تسود كثيراً من رجزيات هذا الشاعر ، وبخاصة حين تخونه حاسته الموسيقية فيخلط فى القصيدة الواحدة بين الأضرب المختلفة ، غير مدرك أن أعاريض الأبحر وأضربها أبرز مقومات الإيقاع فى القصيدة ، وأن العروضيين لهذا السبب قد افترضوا فيها — بحق — نوعاً من المشاكلة والتماثل بحيث إذا اعترتها علة ما لزمت فى بقية القصيدة (١٧٧) .

---

(١٧٦) من قصيدة « أثر النفوق » — رندلى ص ٣٥ — وتتكرر الفكرة ذاتها بما لا يخرج عن الاطار الوزنى المتقارب فى قصائد : « سلاف العصور » ، « إلى مطربة » ، « على رخامة » ، « وردة الورد » صفحات ٣١ . ٥٠ . ٥٣ . من الديوان ذاته .

(١٧٧) سبق أن عرضنا لهذه الظاهرة فى قصيدة الشاعر المسماة « على اليدين » ، ولكنها واضحة كذلك فى قصائد : « حقان » و« سمت » و« أجمل الأجمل » من ديوانه « أجمل منك؟ لا » . فمن قصيدة « حقان » (ص ٦٣ — ٦٤ من المصدر المذكور) قوبه :

حقان لا أبهى ولا أجمل
من مرمر نقش الغوى ، من شمس
لا للهوى — حذار ! — لا للمس

. **ثالثاً — تنويع الإيقاع واشتقاق الأوزان** : وهى ظاهرة ترجع كذلك إلى ضعف إحساس الرمزيين بالعروض التقليدى ورغبتهم فى تجاوزه ، ولكنها — مع ذلك — لا تخرج عن الإطار الشطرى للقصيدة العربية .

ونعنى بتنويع الإيقاع عدم التزام الشاعر بوحدة الإيقاع « التفعيلة » فى القصيدة ، بأن يستخدم فى القصيدة الواحدة أكثر من بحر موسيقى ، وغالباً ما تكون الأبحر المستخدمة متقاربة الإيقاع ، ومن ثم لا تعظم المفارقة التى يحسها المتلقى فى انتقاله من بحر إلى بحر ، وقد يكون هذا الانتقال فى داخل البيت ذاته بأن تكون الشطرة الأولى من بحر بعينه ، والشطرة الثانية من بحر آخر كما يصنع « الصيرفى » فى قصيدته « وحى الشعر » :

أنت من يا عازفاً فوق قلبى أغنيات تفيض من وجـــدانى
أنت من يا ساكبا فوق روحى ضوء حب يسيل كالطوفان ؟
أنت من يا من يسر إلى النفس بنجوى الأرواح من رضوان ؟
أنت من يا من يفكّ قيود اللفظ حتى سما جنـــاح المعـــانى ؟
أنت من يا من تغلغل فى النفس فأبدى المستور من أشجانى ؟ (١٧٨)

فأشطر الصدر فى هذه الأبيات من وزن المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) ، وأشطر العجز من وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، وقد تم المزج بين البحرين بأن تحولت التفعيلة الوسطى فى الوزن الأول من « فاعلن » إلى « متفعلن » أو « مستفعلن » ، وهو تغيير يسير كما ترى ، ولكنه أفضى إلى نمط وزنى جديد ، زاوج فيه الشاعر بين المديد والخفيف معاً .

ولا يتم الانتقال من بحر إلى بحر داخل البيت الشعرى ذاته بل بين كل مجموعة

= يا ليتنى أحمل
والفجر برد
اليهما ضمة ورد

فى هذه الأبيات — على قلتها — خليط من الاضرب المعتلة غير المنسجمة ، حيث تتراوح هذه الأضرب بين فاعل ومستفعل ومستفعلان ومستعلان ، وأثر هذا فى إطفاء موسيقى القصيدة لا يحتاج إلى بيان .

(١٧٨) الالحان الضائعة ص ٦٥ .

وأخرى من أبيات القصيدة ، فيبدأ الشاعر بأبيات من بحر ما ، تعقبها أبيات من بحر مخالف وهكذا ، على نحو ما نلحظه فى قصيدة « أجمل الأجمل » « لسعيد عقل » ، وفيها يقول :

يا أجمل الأجمـــل
زرتِ الوعـــود
فغـــار ، غار الوجود
قلتُ « اتئد ، سؤُلك لا يُسأل » .
أنتِ تنزل السهاد
عـــلى النظر
أنتِ تنقّـــل القمـــر
فى ظلمة الفؤاد

فهذه المجموعة فى جملتها رجزية الإيقاع ، يخلط الشاعر فى أضربها — كعادته فى الرجزيات — بين أضرب الرجز والسريع ، والمفارقة بينهما دقيقة ، ولكن هذه المفارقة تبدو أكثر وضوحًا حين ينتقل الشاعر فى الأبيات التى تلى تلك مباشرة إلى إيقاع (المتقارب) :

خلقتكِ لم أدر كيف
فلا فكر أفلتُّ ، لا حسن طيف
ولا دِقّة من أصول حريزة
فـــا « مونليزة »
وما « حلم ليلة صيف ؟ »(١٧٩)

والمفروض فى الطريقة الرمزية أن يكون تنويع الإيقاع مرتبطًا بنمو التجربة النفسية فى العمل الشعرى ، وأن لا يقتصر على مجرد الرغبة فى التغيير ، وإلا لم تكن له قيمته الإيحائية المنشودة . بيد أن الملاحظ فى القصيدة المذكورة أن تدرج الشاعر من إيقاع الرجز إلى

---

(١٧٩) ديوان « أجمل منك ؟ لا » ص ٧٤ وما بعدها . و« موناليزا » هى السيدة التى نقل صورتها الرسام الأيطالى الشهير ليونارد دافنشى Leonardo Da Vinci فى لوحته « الجوكاندا » ، أما « حلم ليلة صيف » فعنوان إحدى مسرحيات « شكسبير » .

إيقاع المتقارب لم يتم بناء على تدرج مماثل فى الجانب النفسى من القصيدة ، لأن الأبيات الأولى تنم عن شدة انبهار الشاعر بذلك الجمال المثالى الذى يغار منه الوجود ويحلم به ولا يناله ، أما الأبيات الأخيرة فمتابعة لهذا الإحساس ذاته ، بالإشارة إلى تفرد هذا الجمال ودقته واكتماله ، أى أن كلتا القطعتين تسبحان فى مناخ شعورى واحد ، ومن ثم كانت المخالفة بينهما فى الإيقاع مخالفة غير منتجة .

وقد يوزع الشاعر قصيدته على فقرات تتساوى أبياتها وزناً ، ولكنه يختم كل فقرة بجملة موسيقية من وزن مغاير مع التزام هذه الجملة بعينها فى الفقرات المتساوية ، كما يتضح من قصيدة « لبشر فارس » بعنوان « الخريف فى برلين » وفيها يستخدم طيلة القصيدة قافية واحدة ووزناً واحداً هو مشطور الرمل ، غير أنه فى نهاية كل فقرة يردد هذه الخاتمة « يا صفرة الورق . فى الخريف »، وهى خاتمة صدرها من البسيط وعجزها من الرمل(١٨٠) .

ثم إن من حاولوا الرمزية فى شعرنا المعاصر لم يقفوا عند حد المزاوجة بين الأبحر أو تنويعها فى العمل الشعرى الواحد ، بل شملت تجاربهم اشتقاق بعض الأوزان الجديدة عن طريق التصرف فى الأوزان الموروثة بحذف أو إضافة بعض المقاطع والتفاعيل . وقد حرص « بشر فارس » على أن ينبهنا إلى هذه الظاهرة فى قصيدته « أشباه وأضداد » حيث احتذى فيها نمطاً وزنياً اشتقه من وزن الخفيف المجزوء وذيلها بقوله : « تجرى هذه القصيدة على وزن هو فاعلاتن مفعولن ، فكأنه يلحق بالبحر الخفيف ، فيكون من مجزوئه مع عروض مقصورة وضرب مثلها فى جميع الأبيات » . ومطلع القصيدة :

نـــبرات العصـــفور عنـــد أطـــلال الـــدور
مثل أهـــزاج الحـــور فـــى سماع المصـــدور(١٨١)

وعلى نحو هذا المطلع ترد بقية القصيدة التى لا تحاكى تماماً وزن الخفيف المجزوء ، ولكنها راجعة إليه ومشتقة منه .

وتتجلى انعكاسات هذه الظاهرة أوضح ما تكون فى شعر « سعيد عقل » حيث تتعدد القصائد التى تحتذى أوزاناً يحسبها بعض الدارسين مخترعة ، مع أنها مستخلصة من

---

(١٨٠) نشرت هذه القصيدة فى المقتطف – أكتوبر سنة ١٩٣٦ م (مجلد ٨٩) ص ٢٧٢ وسبق نقلها وتحليلها فى بداية الفصل الثالث من هذا الباب .

(١٨١) مجلة الأديب – يناير سنة ١٩٥٢م – الجزء الأول – السنة الحادية عشرة .

الأوزان السائدة، ويمكن ارجاعها بشيء من التصرف إلى المتن العروضى ، ونكتفى للتدليل على هذا بالإشارة إلى قصيدتين من تلك القصائد أولاهما بعنوان «نجوم» ويستهلها الشاعر بقوله :

سمــــعتْ بنـــا أنجُـــم درر ؟ !
فتلفتـــــتْ ! تســـأل الخـــبر ؟
أنتِ يا أنـــا وأنـــا البشـــر
ما لهـــا الـــدرر ؟

والثانية بعنوان « نجـــوى القمر » ويلتزم فيها بوزن هذا المطلع :

يا مرحبًا بالقمر
فى المـــوعد المنتظر
بين الربى والغمام[١٨٢]

أما إطار القصيدة الأولى فتطوير لوزن المتدارك (فاعلن مكررة) أو المقتضب (مفعولات مفتعلن) ، ولم يبتكره الشاعر من عدم، فقد سبق أن نظم كل من « البارودى » و« شوقى » فيما يشبه هذا الوزن الجديد ، مع فارق أن « سعيد عقل » استباح لنفسه من العلل العروضية ما لم يستبحه الشاعران . أما القصيدة الثانية فترجع فى موسيقاها إلى ما يسميه العروضيون بالبسيط المشطور « مستفعلن فاعلن » مع زيادة ساكن فى نهاية الشطرة الثالثة بحيث تصبح التفعيلة « فاعلان » بدلا من « فاعلن » . وقد سبق أن نظم « شوقى » كذلك من هذا الوزن إحدى قصائده الذائعة وهى التى دعاها « بوصف مرقص »[١٨٣] .

---

(١٨٢) القصيدتان من ديوانه « رندلى » ص ٣٩ — ١٠٣ .

(١٨٣) من قصيدة البارودى المشار اليها .

إمـــلأ القدح واعص من نصح
وارو غلـــتى بابنة الفرح
فالفـــتى مـــتى ذاقها انشرح

ومطلع قصيدة شوقى الأولى :

مـــال واحتجـــب وادعى الغضب
ليـــت هاجرى يشرح السبب

أما قصيدته الثانية فمنها :

طال عليها القـــدم فهى وجود عدم
قد ولدت فى الصبا وانبعثت فى الهرم

تلك خلاصة محاولات الرمزيين فى موسيقى القصيدة العربية ، وضح منها بخاصة كيف عنوا بهندسة الإطار الشعرى واجتزاء الأوزان والجرأة على تنويعها ومزجها فى العمل الواحد ، بل والجرأة على اشتقاقها والتصرف فيها تغليباً للذوق الموسيقى على الذوق العروضى . بيد أن هذه المحاولات — على طرافتها — لم تخل من مزالق أفضت بها إلى عكس المقصود منها ، لأن إسرافهم فى هندسة القصيدة تحول أحياناً إلى زخرفة شكلية لا ارتباط لها ببنية العمل الفنى ، كما أن إرهاقهم للتفعيلة الشعرية وعدم اقتصادهم فى استخدام الرخص العروضية من زحاف وعلة جعل الإيقاع يبدو أحياناً وكأن لا تخوم له ، بحيث يحتاج المتلقى فى ملاحظته إلى كثير من الجهد والمراقبة ، وفى بعض ما سبق من نماذجهم شاهد على ذلك .

على أن لهذه المحاولات مغزى آخر أكثر أهمية ، فلعله قد لوحظ أنها فى مجملها لم تكد تخرج على الإطار الشعرى للقصيدة العربية ، باستثناء ما أشرنا إليه من تجارب لسعيد عقل فى الشعر التفعيلى ، وحتى هذه التجارب لم تتضح بما فيه الكفاية إلا فى ديوانه الأخير (أجمل منك ؟ لا) الذى صدر سنة ١٩٦٠ م ، بعد أن وضع مصطلح الشعر التفعيلى موضع الممارسة والتطبيق ، وأصبح منهجاً فى بناء القصيدة يحتذيه أكثر من شاعر ، فكانه فى هذا الصدد ليس مكان الريادة على أية حال .

* * *

وإطار التفعيلة هو النهر الثالث من أنهار التجديد التى سلف إجمالها فى صدر هذا الحديث ، وقد برز فى أعقاب الحرب العالمية الثانية على شكل محاولات فردية متعاصرة تقريباً ، بحيث يصعب فيها التمييز بين السابق والمسبوق .

= وقد حسب الاستاذ الدكتور إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر ص ١٩٥ — ١٩٧) أن أوزان هذه القصائد مخترعة اختراعاً ، والحال أن وزن القصيدتين الاولين دائر فى اطار « المتدارك » أو « المقتضب » على حين تحتذى القصيدة الثالثة وزن البسيط المشطور — انظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٨٧ — ٨٩ .

(١٨٤) كثر اللغط أخيراً حول ريادة هذا النمط الشعرى ومن أحق بها وأسبق إليها ، ويسودشبه اعتقاد بأن أول قصيدة حرة الوزن هى قصيدة « الكوليرا » التى نظمتها الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » ، ونشرت بمجلة العروبة فى ديسمبر سنة ١٩٤٧م . وقد أنصفت الشاعرة من نفسها حين قالت فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » (ط٢ — مكتبة النهضة — بغداد سنة ١٩٦٥) إن هذه القصيدة « أول قصيدة حرة الوزن تنشر » ، فالحقيقة أن ثمة قصيدة تسبقها من حيث تاريخ كتابتها ، وان تأخرت عنها من حيث تاريخ نشرها ، هى قصيدة للشاعر العراقى بدر شاكر السياب بعنوان « هل كان حباً » ، ويرجع تاريخها — كما قرر الشاعر =

ولكن إرهاصاته ينبغى أن تلتمس فيما تقدمه من حركات التجديد ، سواء منها ما تم فى عصور تاريخية مبكرة كحركة التوشيح فى القصيدة الأندلسية ، أو ما شهده العصر الحديث من حركات يجمعها النزوع إلى هندسة الشكل الشعرى وتنويع القوافى والتصرف فى الأوزان بما يتيح للشاعر أن يقتصر فى بعض الأحيان على تفعيلة واحدة أو اثنتين فى بيت بأكمله .

أما أن لهذا الإطار صلة بثورة العروض الغربى وبالشعر الحر vers libre لدى الرمزيين بخاصة ، فاحتمال يكاد يبلغ حد اليقين ولا سيما إذا لاحظنا أن بعض من كتبوا فى هذا الإطار أفادوا من التراث الرمزى فى جوانب أخرى من بناء القصيدة كاستغلال الرمز والأسطورة فى التصوير الشعرى(١٨٥) ، بيد أن هذه الصلة بين شعر التفعيلة وثورة العروض الغربى ليست بالضرورة من نوع الاحتذاء المطلق ، لأن طبيعة العروض الغربى تختلف عن نظيرتها فى العروض العربى كما سبق تقريره ، مما يترتب عليه اختلاف طبيعة الحرية التى تطلب فى كل منهما . إنها بالأحرى صلة الاستئناس والتأثر غير المباشر ، إذ كشفت هذه الثورة لشعرائنا مدى التطور الذى بلغته حركة الشعر العالمى ، وأكدت لديهم غلبة الحس الموسيقى على القاعدة العروضية .

وفيما عدا هذا يمكن القول بأن الشعر التفعيلى تطوير لخطى التجديد التى سبقته ، وامتداد لها ، وهى حقيقة يحرص دعاته على الإيحاء بها حين يشيرون إلى أن هذا الشعر يقوم على أساس من العروض الخليلى ، لأنه لاحظ ما تعمد إليه الأذن العربية من إيفاء البحور حينا ، واجتزائها وشطرها ونهكها أحياناً، فلم يزد عن أن جمع بين هذه فى قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية التى يجب توافرها فى الضرب، وهم يضيفون إلى ذلك أن حركة الشعر التفعيلى بصورتها الحقة الصافية : « ليست دعوى لنبذ الأبحر الشطرية

= نفسه – إلى سنة ١٩٤٦م ، وإن لم يظهر الديوان الذى نشرت به إلا سنة ١٩٤٧م – انظر كتاب «نازك» المذكور ص ٢٣ – ٢٤ وكذلك ديوان « أزهار وأساطير » لبدر شاكر السياب (منشورات مكتبة الحياة – بيروت) ص ١٣٩ – ١٤١ .

(١٨٥) نعنى بهؤلاء من درسنا بعض نتاجهم تحت ما سمى بالرمزية النفسية والرمزية الاسطورية ، وقد كان تأثرهم بالرمزية غير مباشر ، أى عن طريق تأثرهم بالشعر الانجليزى و« ت . س . اليوت » على وجه التحديد . وبكانهم من الرمزية ليس كمكان شعراء الرمزية الخالصة أو الميتافيزيقية ، فهؤلاء بالمذهب الصق ، وتأثرهم به عميق ومباشر ، انظر الفصل الثالث من هذا الباب .

نبذاً تاماً ، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة »[١٨٦] .

وتصوير الشعر التفعيلي على هذا النحو يبرز انتماءه إلى شعر الماضي ومكانه منه ، ولكنه لا يبرز الجوانب الإيجابية فيه ، إنه يسوغه ، ولكنه لا يبين وجه الضرورة إليه . فما طبيعة هذا الشكل، وماذا عسى أن يمنحه من عطاء للشاعر أو للقصيدة ؟ تجيب الشاعرة العراقية « نازك الملائكة » فى مقدمة ديوانها « شظايا ورماد »: « إن هذا الأسلوب الجديد ، ليس« خروجاً » على طريقة الخليل — لاحظ إلحاحها على وصل هذا الأسلوب بالمتن العروضي — وإنما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعانى والأساليب خلال العصور التى تفصلنا عن الخليل ، فالخليل قد جعل وزن البحر « الكامل » كما يلى :

متفاعلن متفـــاعلن متفاعلن   متفاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن
كفاى ترتعشان أين سكينـــتى   شفتاى تصطخبان أين هدوئى ؟

مرتكزاً إلى « متفاعلن » التى اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثـًا منها فى كل شطر ، وكل ما سنصنع نحن الآن، أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، فتجيء القصيدة من هذا البحر أحيانـًا كقصيدة « جدران وظلال » وهذا مقطع منها :

وهناك فى الأعماق شيء جامد
حجزت بلادته المساء عن النهار
شيء رهيب بارد
خلف الستار
يُدْعى جـــدار
أواه لو هـــدم الجـــدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلى :

متفاعلن متفاعلن متفاعل
متفاعلن متفاعلن متفاعلات

---

(١٨٦) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر (ط٢) ص ٤٩ .

متفـــاعلن متفـــاعل
متفـــاعلات
متفـــاعلات
متفـــاعلن متفاعلات

* * *

ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة ، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة وإن كان المعنى الذى يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء » [(١٨٧)] .

ومن الحق أن نظام الشطرين فى القصيدة العربية نظام نمطى ، فيه من الوحدة والتساوى والاستقامة ما قد يضيق بإحساس الشاعر أو يفيض عنه ، ولكن من الحق كذلك أن هذا النظام لم يمنع الشاعر القديم من التعبير عن نفسه وعصره ، وكثيراً ما اقترن هذا التعبير بصدق وجدانى وفنى نفتقده فى بعض التجارب العصرية ، فالقول بأن قصارى الشكل الجديد أن يحرر الشاعر من هندسة الإطار العمودى الصارم إغفال للجانب المضيء فى تراثنا الشعرى ، أو هو — على الأقل — تشكيك فى مقدرة الشاعر الحديث على تطويع الإطار العمودى للتجربة الشعرية ، وبخاصة أن هذا الإطار — أولا — يقبل من الرخص العروضية ما ينفى عنه الصرامة المطلقة ، وأنه — ثانياً — لا يمثل غير جانب واحد فى الموسيقى الشعرية ، لأن ثمة جانباً آخر لا يقل عنه أهمية ، هو الإيقاع الصوتى ، الذى سبق تحليل بعض نماذجه والذى يرتبط بطاقة الشاعر ووعيه بجمال اللغة ، بغض النظر عن الإطار الذى يحتذيه .

إن نفور الشاعر الحديث من نمطية الإطار العمودى وتساويه ليس إلا وجهاً من وجوه القضية ، وهو الوجه الظاهر منها ، أما البواعث الخفية والمؤثرة فى نشأة الشعر التفعيلى فينبغى أن يبحث عنها فى الظروف الثقافية والاجتماعية التى تحكم العصر ، والتى تختلف عن نظيرتها بالنسبة للشاعر القديم . وأهم هذه الظروف وأكثرها شيوعاً

---

(١٨٧) مقدمة « شظايا ورماد » (الطبعة الثانية سنة ١٩٥٩ م — المكتب التجارى — بيروت) ص ١١ — ١٢ .

لدى دارسى تلك الظاهرة ، ما ألمحنا إليه سابقاً من تطور وظيفة العمل الشعرى وتطور صلته بالفرد، والجماعة ، فقد كانت القصيدة العربية فى أطوارها التاريخية قصيدة « مسموعة » فى غالب الأحيان ، يقوم فيها الإلقاء بما تقوم به الكلمة المطبوعة فى العصر الحديث . ويفترض هذا الإلقاء أن من توجه إليه القصيدة ليس فرداً أو أفراداً وإنما هو جمع أو محفل من الناس يتطلب التأثير فيه « موسيقى خاصة رتيبة مجلجلة واضحة الإيقاع وضوحاً يفوق فى الأهمية انسجام النغمات »[١٨٨] .

ثم أصبحت الكلمة الشعرية بتغير المناخ الاجتماعى والثقافى كلمة مقروءة أكثر مما هى مسموعة ، وغدا الشاعر يتوجه بحديثه إلى وجدان الفرد ومشاعره الكامنة بعد أن كان يتوجه به إلى الجماعة مباشرة ، أو قل إنه أصبح يمارس تأثيره فى الجماعة من خلال مخاطبته لإنسانية الفرد وعواطفه العليا ، وفى موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالا ، وتقل أهمية الموسيقى الجهيرة والوحدة النغمية القائمة على التساوى فى الوزن والقافية ، بقدر ما تعظم أهمية الإيقاع ، والإيقاع الداخلى على وجه الخصوص ، وهذا بدوره « يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمها الجمالية ، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التى تتراسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع فى النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف فى الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة »[١٨٩] .

ولكن هل وفق شاعر التفعيلة حقاً فى أن يستعيض بما فى اللغة من قيم جمالية وإيحاءات صوتية عن الخصائص الموسيقية البارزة التى كان يهيئها الإطار الشطرى ؟ وهل يعنى ذلك أن الشكل الجديد قد اجتاز مرحلة التجربة بما تستتبعه من إمكانات الصواب والخطأ إلى مرحلة التكوين والوضوح نظراً وممارسة ؟

والإجابة عن هذا تحددها طبيعة المادة الشعرية التى ظهرت فى الحقبة الأخيرة ، والتى اتخذت من التفعيلة وحدة لها ، وبعض هذه المادة تطبيق جيد للمصطلح الجديد ، بيد أن هذه الجودة لم تكن ترجع إلى طبيعة المصطلح ذاته وما يتيحه من حرية ، بقدر ما كانت ترجع إلى طاقة شاعر بعينه ، وعمق إحساسه باللغة : أداة التعبير الفنى ، وقدرته على

---

(١٨٨) الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثالثة — ص ١٠٦ .
(١٨٩) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (ط٣) ص ٤٨١ — ٤٨٢ .

امتلاك التراث ، وتمثله ، والإفادة منه سواء فى موسيقى القصيدة أو رموزها الشعرية . وليس صدفة أن أصحاب هذه النماذج الجيدة فى شعر التفعيلة كانوا – وما يزالون أحيانًا – يمارسون الكتابة الشعرية بأسلوب الشطرين ، وأن حصيلتهم من هذه الممارسة قد انعكست على بعض تجاربهم الجديدة ، بحيث بدت وكأنها استقطاب دقيق لأهم ما فى الإطارين من خصائص موسيقية وفنية . اقرأ هذه الأبيات « لبدر شاكر السياب » – والقبر فيها رمز لعراق ما قبل الثورة ، والنشور رمز المخاض العربى المرتقب – ولاحظ علو النغمة الموسيقية ووضوحها رغم انتماء القصيدة إلى الشكل التفعيلى .

من قاع قبرى أصيح
حتى تئنّ القبور
من رجع صوتى ، وهو رمل وريح
من عالم فى حفرتى يستريح
مركومة فى جانبيه القصور
وفيه ما فى سـواه
إلا دبيب الحيـاة
حتى الأغانى فيـه ، حتى الزهور
والشمس ، إلا أنهـا لا تـدور
والدود نـخّـار بهـا فى ضريح .
من عالم فى قاع قبرى أصيح
« لا تيأسوا من مولد أو نشور »[١٩٠]

فترى أنه مع تحرره من وحدة البيت وإفادته من هذه الحرية فى ربط الجملة الشعرية بالجملة الموسيقية ، قد احتفظ بما يمكن تسميته بالقوافى المترددة ، وقد ساعد اقتران هذه القوافى بأصوات المد الطويلة على خلق نغم إضافى حزين ينسجم مع ما تثيره الصورة الشعرية من أحاسيس قاتمة . ثم إن هذه القوافى – بغض النظر عن مواءمتها للمدلول الشعرى ، ورغم أنها لا تخضع فى ورودها لنظام ثابت – توفر للأذن بمجرد ترددها متعة إيقاعية لا يمكن إنكارها ، « تلك هى المتعة التى نحسها حين نسمع مرتين صوتًا واحداً ،

(١٩٠) قصيدة « رسالة من مقبرة » – ديوان « أنشودة المطر » ص ٧٨ .

أى جرسا بعينه » كما يقول « جويو »[١٩١] .

على أن نسبة هذه التجارب الجيدة ضئيلة إذا قيست بما يتم داخل ذلك الإطار من محاولات فجة يفرزها أصحابها — بمفهوم خاطىء للحرية الفنية — إفرازاً تلقائياً لا أصالة فيه ولا وعى ولا مكابدة ، فإذا الحقل الشعرى يسبح فى ضباب ثقيل ، وإذا بتلك المحاولات تبسط ظلالها الشائهة على فن ناشئة الشعراء تقليداً ومحاكاة ، وإذا الأسلوب الجديد وما عسى أن يتيحه من قيم جمالية يغدو مجرد قناع « لتغليف الفقر الفكرى وقلة النضج فى المشاعر »[١٩٢] .

إن الحرية التى تمنحها الأوزان الحرة للشاعر لا تعنى — كما يحسب الكثيرون — التخلى المطلق عن أى التزام قبل العمل الشعرى ، إنها على العكس من ذلك تعنى أن الشاعر قد أصبح ملتزماً إزاء تجربته الخاصة بدل أن كان ملتزماً إزاء نموذج ثابت ، وهذا الالتزام يلقى على الشاعر تبعات جديدة ليس أقلها الوعى الكامل بأسرار اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية ، والتراث الشعرى وقيمه الجمالية ، حتى يستطيع أن يهيىء للقصيدة كياناً موسيقياً وتعبيرياً مستقلا ، وما من شعر يمكن أن يكون حراً بمعنى هذه الكلمة لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان ، ومن هنا كانت الحرية المفترضة حرية مضللة ، « لأن الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة فى القافية . فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التى يتقدم بها . . . وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها . فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة »[١٩٣] .

آية هذا أن شعرنا المعاصر فى حاجة إلى الشاعر الفذ أكثر مما هو محتاج إلى الإطار الفذ ، وأن الإطار فى ذاته ليس حجة للشاعر أو عليه ، لأن الشاعر الأصيل حجة

---

(١٩١) انظر : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ص ١٤٧ — ١٤٨ .

(١٩٢) من تعليق « للويزبوجان » (الشعر ص ١٧٧) على حركة الشعر الحديث فى أمريكا . ومظاهر الضعف فى تلك الحركة تشبه إلى حد كبير مظاهر الضعف فى حركة الشعر العربى الجديد ، وتزخر الصحف والمجلات والدواوين بكثير من هذه النماذج الفقيرة فنياً وعاطفياً وفكرياً مما لا يحتاج فى ضحالته إلى تمثيل أو تدليل ومعظمها محاكاة صارخة لبعض ما وفق فيه شعراء كبدر السياب وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة .

(١٩٣) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر (ط ٢) ص ٢٨ .

فنه ، وهيهات أن يكون شاعراً لمجرد اتكائه على وحدة التفعيلة ، وهيهات أن يكون كذلك لمجرد التزامه بالأسلوب الشطرى ، وقد كان « مالارميه » — مشرع الرمزية ورائد فلسفتها — ينظر إلى البحر الاسكندرى نظرته إلى النموذج الشعرى فى اللغة الفرنسية ، ولم يكفر أتباعه بفنه رغم ثورتهم على هذا النموذج ، وكان « اليوت » — وهو موطن إعجاب مسرف من شعرائنا — تلميذاً مخلصاً للمدرسة التصويرية ودعوتها إلى الإيقاع الحر ، ثم ارتد مع الزمن إلى قالب شعرى أكثر انتظاماً ، ولم يقل أحد إنه لم يكن فى أى من الحالتين شاعراً .

فلتكن أصالة الشاعر وحدها برهان فنه ، ولندع التجربة الرشيدة تحدد مدى قدرة النمطين على الحياة .

حصاد البحث

تقويم عام ومقارنة واستنباط

درج الباحثون على أن يقصروا خواتيم دراساتهم على رصد الصورة الظاهرة لموضوع البحث تلخيصاً واستنتاجاً ، ويراد لهذا التعقيب أن يمضى إلى أبعد من هذه الغاية ، فيشمل بلمحة كلية طبيعة النظرية الرمزية فى الشعرين الغربى والعربى على السواء ، وما أصابته فيهما من توفيق ، وما وجه إليها من نقد . ولقد يكون التعقيب على هذا النحو مجرد استقطاب لأفكار سبقت الإشارة إليها ، غير أن استحضارها والبحث يشرف على التمام ربما أعان على تمثل النواحى الإيجابية والسلبية فى النظرية الرمزية تمثلا عامًّا ، وربما كان كذلك مقدمة طبيعية لبعض ما يمكن استنباطه من نتائج يرجى الاستئناس بها فى حاضر شعرنا العربى ومستقبله .

(ا) والملاحظ فيما يخص أثر الرمزية فى الشعر الغربى [1] ، أن هذه النظرية فى صورتها المذهبية الحادة لم تعمر كثيراً ، إذ لم تستمر سيطرتها على النتاج الشعرى أكثر من خمسة عشر عاماً بدأت بعدها تتعرض لهزات خطيرة ، ونقد عنيف ، كان بعضه موجها من رجال المذهب ذاته . وليس أدعى للعجب من أن « مورياس » الذى حدد فى بيانه الشهير (سبتمبر ١٨٨٦ م) المعالم الكبرى للنظرية الرمزية كان هو نفسه أول من انشق عليها وارتد عنها حين أسس المدرسة الرومانية سنة ١٨٩١م ، فلم يبق تقريباً على شىء من الأحلام التى طمحت إلى تحقيقها الرمزية .

ولن تغرينا صلة المودة التى يعقدها الدارس بينه وبين موضوعه فنزعم إيجابية المذهب فى كل ما خاضه من مناحى التجديد الشعرى ، فالحق أن الرمزية قصدت بالشعر إلى تحقيق نموذج مفرط فى مثاليته ، سواء فى لغته الشعرية ، أو فيما يحمله من نظرة ذاتية جديدة

---

(١) أفدنا فى هذا التقويم العام للنظرية الرمزية ومنجزاتها من فصل قيم كتبه « مارتينو » بعنوان « رد الفعل ضد الرمزية » .

انظر : Parnasse et Symbolisme, p. 209-215.

إلى الكائنات والوجود بعامة ، وحين أراد الشعراء نقل هذا النموذج الذهنى إلى مجال التطبيق اتضح أنه ثمة هوة واسعة بين ما أرادوه وما تحقق فعلا ، وفى هذه المفارقة بين الواقع والمثال تركز إحساس الرمزيين بالإخفاق ، وشعورهم بعبثية ما يبذلونه من جهد ، وعجزهم عن خلق النموذج الشعرى الذى بشروا به، ومن هنا كان انتقاض بعضهم، ويقين بعضهم ـ كملارميه ـ بأنهم آخر الأمر لم يستطيعوا أن ينجزوا ما وعدوا به .

وثمة حقيقتان بارزتان يمكن أن يعزى إليهما قصور النظرية الرمزية فى نطاق الممارسة العملية رغم سلامة أصول هذه النظرية فى جملتها ، وأولى هاتين الحقيقتين ميل الفنان الرمزى إلى اعتبار نتاجه نشاطاً خاصًا ينبعث عن أدق المشاعر وأكثرها ذاتية ، ويتوجه إلى فئة من الناس على قدر من الترف الفكرى والوجدانى ، بعيداً عن ضوضاء الحياة واهتمامات العامة . ولربما كان هذا الميل صدى طبيعيًّا لنبرة اليأس التى ترددت فى أرجاء المجتمع الفرنسى على أثر انحسار الفكرة الثورية وعودة الملكية إلى مركز السيطرة والتوجيه ، وقد يكون له من هذه الناحية دلالة اجتماعية بوصفه احتجاجًا غير مباشر على رضوخ البيئة وفساد الوضع القومى ، ولكنه على أى حال كان احتجاجًا سلبيًّا يعالج المشكلة بالهروب منها والالتفاف حولها . ولأن منطق الرضوخ منطق عابر وموقوت كان انتصار الأفكار الجمهورية فى أواخر القرن الماضى إيذانا بتراجع النزعات السلبية فى الإبداع وظهور القوة الخفية للتقليد العقلى الأيديولوجى القديم، وضعف الاهتمام بالمحاولات الصوفية والروحية التى كانت الرمزية أبرز نماذجها .

ولا ريب أن انسحاب الشاعر من الحياة العامة كفيل بأن يحرمه ذلك الثراء الوجدانى والفكرى الذى ينشأ من احتكاكه بالواقع وتفاعله معه بناء ونقداً ، كما أنه يخنق فى فنه وهج الشعور بآلام الإنسانية وأشواقها الخالدة . وبما أن الفن حوار مستمر بين المبدع والمتلقى ، فقد يؤدى دوران الأول فى نطاق الغايات الفنية المجردة إلى جفوة متبادلة بين كلا الطرفين ، وفصام يحس إزاءه الشاعر بأن عمله لا يلقى من الاستجابة ما كان يتوقع ، وبأن جهده لا يقابل بسوى النكران ، ويفضى هذا الإحساس عادة إلى مزيد من اليأس والمرارة والسلبية يقضى على طموح المبدع ويطفىء الجذوة المقدسة فى نفسه، وربما أفضى ـ على أحسن الفروض ـ إلى الإسراف فى الاهتمام بالشكل الفنى المحض والمبالغة فى صقله على نحو يسلبه عفوية الإيحاء وحرارة الشعور ، ومن هنا نفهم تلك الإشارة الذكية

التى علق بها « ريمى دى جورمون » على نظرية الشعر عند « مالارميه » ، حين لمح إلى أن الأخير حرم نفسه « تلقائية التأثر المباشر » ، وهو يعنى بذلك مراوغته للمثال الشعرى أكثر من عشرين عاماً ، وإحساسه – فى التحليل الأخير – بأنه لم يبلغه بعد ! [٢] .

وحقيقة ثانية تفسر جانباً من جوانب المفارقة بين المثال الرمزى ونماذجه التطبيقية ، تلك هى الأهمية المفرطة التى أضفاها الرمزيون على الموسيقى ، وإعجابهم المطلق بفن « فاجنر » خاصة ، ومحاولتهم الدائبة أن يحققوا بالشعر أثراً شبيها بذلك الذى حققه بالموسيقى ، واعتقادهم أن بالإمكان أن يبدع الشعر حالة جمالية تبلغ من التجريد حداً يتوقف الفهم عنده على حين تقوم الأصوات والعلاقات بكل العمل . بيد أنه إذا سلمنا بقدر من التجانس بين الشعر والموسيقى فلا يسعنا أن نغفل ما بينهما من فوارق هامة ، ليس أقلها خلو النغمات الموسيقية من الدلالة المحدودة وارتباط الألفاظ الشعرية – مهما كانت مقدرة الشاعر على تجريدها – بثقل المعانى والمدركات السابقة على الاستعمال الشعرى [٣] ، وفى تناسى الرمزيين لهذه الحقيقة سر ما لمسوه من صعوبة فى إدراك المثال الفنى الذى حلموا به ، لأنهم طلبوا من اللغة أكثر مما يمكن أن تعطيه حين أرادوا تعطيلها عن الدلالة وتسخيرها لما تسخر له الإيقاعات الموسيقية من إثارة نفسية محضة ، فالأدب – قبل كل شيء – ليس موسيقى ، بل ولا يمكن أن يكون مثل الموسيقى فى تحررها التام من المضمون والدلالة بالغاً ما بلغ حرصنا على ذلك – يقول لانسون : من المؤكد أن مثل هذا المجهود الذى يجرد الشعر من كل عنصر معقول ، ويحيله إلى صيغة سحرية incantatoire كان مجهوداً جديداً ، لكنه كان يصطدم صراحة بالطابع الجوهرى فى اللغة ، وهو أنها تعبر عن أشياء يمكن إدراكها كما أنه يصطدم ، دون ريب ، بالعبقرية الأصيلة لدى الفرنسيين ، وهى القدرة على تصور المعانى الواضحة » [٤] .

وثمة صعوبة يعانيها قارىء الشعر الرمزى ، وهى – على أية حال – نتيجة منطقية للحقيقتين الآنفتين ، تلك هى غموضه ودقة إشاراته وتأبيه على الفهم المباشر . والإبهام طبيعى فى شعر يمتاح من باطن الذات ويرى فيها أصلاً ترتد إليه جزئيات الواقع ومظاهره ،

---

(٢) انظر . Bowra, The Heritage of Symbolism, p. 13.

(٣) انظر السابق ص ١٤ .

(٤) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى جـ٢ ص ٤٦٥ .

ثم هو طبيعى حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن تقرير حالات النفس بكل ثرائها وعمقها فيلجأ إلى الإيحاء بها وإثارة ما يشبهها فى وجدان المتلقى عن طريق الرمز والموسيقى الشعرية ، وقد يضطره ذلك إلى أن يحدث فى متن اللغة وقواعدها ما لا عهد لها به حتى يهيىء لها كياناً جديداً تستطيع به أن تؤدى وظيفتها الإيحائية المبتغاة ، فيقترن تعقيد التركيب الكلامى بتعقيد الجو النفسى المراد إثارته ، بل لقد يتعمد الشاعر القاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلالة سحرية تجنبها خطر الوضوح المبتذل ، وتكسبها لذة الاستكناه التدريجى ، وتعين — بحكم تشابه الغاية والوسيلة — على نقل الأثر الذاتى المبهم أكثر مما يعين التعبير المنطقى المحدود

وكثيراً ما اتخذ هذا الغموض ذريعة للتشكيك فى سلامة النظرية الرمزية وآثارها الجمالية والفنية ، وليس ما سقناه فى هذا الصدد دفاعاً عن مبدأ الغموض فى ذاته ، بقدر ما هو تفسير لبواعثه . ويبدو أننا إذا سلمنا بقيام الشعر الحديث على ما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجى للواقع ، إذا سلمنا بالتقاطه لرعشات الذات وخلجاتها العابرة ، فلابد من التسليم كذلك بقدر من التظليل الإيحائى يعدى بالشعور ولا يطفئه ، ويكشف عن معطياته بالجهد والمعاودة ، ولا يبلغ درجة الإلغاز المقيت . « إن حضارتنا — كما يقول اليوت — غاية فى التعقيد والتنوع ، وهذا التنوع ، وذلك التعقيد فى تأثيرهما على مشاعرنا المرهفة ، لا بد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة ، ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيحاءاً وأقل اتباعاً للطريق المباشر ، حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه »(٥) .

فإذا نفينا عن مبدأ التظليل الموحى بعض الروافد المسرفة فى تجارب آباء الرمزية ، وإذا طرحنا تلك المحاولات التقليدية من جانب تلامذة المذهب والتى لايشف فيها الغموض عن محصول فكرى أو وجدانى . أمكن التوصل إلى صيغة فى الإيحاء الشعرى أكثر مواءمة وخصوبة ، وذلك حين يكون العمل الفنى عطاءاً متجدداً يكشف عن نفسه كلما استبطنه القارىء بالتأمل والمراجعة ، وهنا لا تقتصر مهمة القارىء — كما يحسب البعض — على التلقى المباشر والاستسلام الذى ينشد الفهم من أقرب طريق ، فالتجربة التى تحصل لنا

---

(٥) كلمات اليوت منقولة عن د . احسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث ص ٣٢ — ٣٣ .

من العمل الفني ليست هبة — كما يرى «كولنجوود» — بقدر ما هى فعل نبذل الجهد فى إنجازه[٦] .

ورغم ما أشرنا إليه من مظاهر الغلو فى تكوين النظرية الرمزية فكراً وتطبيقاً يظل لها من عمق التأثير فى مجرى التاريخ الأدبى ما لا ينكره منصف ، وقد أثرت بتجديدها فى وسائل الإيحاء الشعرى من صور وإيقاع أكثر مما أثرت بأصولها فى فلسفة الوجود وعلاقاته ، وتركت للأجيال المعاصرة أمثولة فنية لا تقل قيمة عما تركته الرومانتيكية والبرناسية ، وهذه الأمثولة الفنية هى الموسيقى الشعرية ، التى بانفلاتها من رقابة العقل ، وبتركها لحدس القارىء ملء الحرية فى تفسير النغم ، تضع بين يدى الشاعر ينابيع لا حد لها من الوسائل الفنية[٧] .

(ب) وحيث تتغير الظروف الاجتماعية والثقافية التى تؤدى إلى نشأة مذهب من المذاهب ، وحين تنتهى دورته باعتباره كياناً ذا فلسفة جمالية محددة المعالم ، تبدأ حركته الحرة المخصبة باعتباره حصاداً فنياً تفيد منه الآداب العالمية كل حسب حاجته وحضارته وماضيه ، فيتخذ المذهب الأدبى شكلا جديداً يعكس هموم البيئة وملامح التراث القومى ، وتتعدد صيغه بتعدد الآفاق التى ينتقل إليها ، ومن ثم امتزجت الرمزية فى الأدب الإنجليزى — على سبيل المثال — برواسب من واقع المدنية الحديثة تختلف عن تلك النزعة المثالية التجريدية التى تميز بها المذهب فى الأدب الفرنسى ، قدر ما يختلفان معاً عن الروح الصوفية التى ترقرق عبر رمزية « تاجور » فى الأدب الهندى[٨] .

وحين تأثر شعرنا المعاصر بحصاد الرمزية فى الآداب الأوروبية لم يشذ عن إطار تلك الحقيقة العامة ، فليس لنا أن نزعم أن للرمزية فيه ذلك الكيان المذهبى الذى اصطنعته النظرية فى الشعر الفرنسى . حقاً لقد حاول بعض شعرائنا جاهدين — ونخص سعيد عقل — أن يضفوا على نتاجهم سمة الرمزية الخالصة ، سواء باستغلال وسائل المذهب أو بالاتكاء على بعض أسسه الجمالية ، ولكن حتى فى هذه الحالة يمكن لعين الناقد البصير أن تكشف قصور هذه المحاولة ، وقناعتها من المذهب بالشكل دون الجوهر .

---

(٦) انظر : الدكتور مصطفى سويف . الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص ١٦٦ .

(٧) انظر : صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٧٨ — ١٧٩ .

(٨) انظر الفقرة الخاصة بامتدادات الرمزية — الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به .

ليس ذلك فحسب ، بل إن تأثرنا بالنظرية الرمزية لم يكن تأثراً متجانس الملامح والألوان بحيث يرجى منه خلق مذهب جديد يفيد من طرق الإيحاء الرمزى ويرتبط فى الوقت ذاته بوعى وإدراك وفلسفة قومية أصيلة ، بل تعددت اتجاهات هذا التأثر بتعدد روافده ، فالذين تأثروا بالرمزية الفرنسية تأثراً مباشراً — كبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكى — غلبت على شعرهم نزعة مثالية إلى تجريد الواقع وتجاوزه . والذين افادوا من تراث الرمزية فى الشعر الإنجليزى — وهم الجيل الجديد بخاصة — كانت أصول النظرية فى شعرهم غائمة تترجرج ولا تكاد تبين ، وتركز اهتمامهم فى وسائل الإيحاء من أسطورة ورمز وإيقاع ، ونزعت تجاربهم نزعة واقعية إنسانية تشف عن قلق عصرى أكثر مما تشف عن طموح إلى استكناه الوجود وكشف ما بين ظواهره من علاقات كونية على ما هو شأن الرمزية فى صورتها المذهبية[٩] .

بل إن من جمعت بينهم وحدة مصادر التأثير — وهم الذين استمدوا من المذهب فى أصوله الفرنسية — لم تكن مناهجهم فى الإبداع الرمزى من الاتفاق بحيث كان يتوقع ، فقد انتحى شعراء لبنان — ونخص سعيد عقل — منحى شكلياً يعنى بصقل الصياغة ومراوغة الألفاظ واستقطار ما فيها من قيم إيحائية تختلط أحياناً بأصداء شاحبة لنظرية المثل الأفلاطونية[١٠] ، هذا على حين اتشحت الرمزية فى شعر « بشر فارس » بغلالة من التأمل الروحى ، ومسحة من التصوف الشرقى يعترف بها الشاعر حين يقول : إن الرمزية الأفرنجية ظهرت فى أوربا عام ١٨٧٠ م ، أما الرمزية الشرقية فهى أقرب الى الصوفية منها إلى الأدب ، ذلك أن التأملية هى طبيعة الشرق»[١١] . بيد أن الوسائل الأدائية التى كان يمتلكها هذا الشاعر لم تكن من الثراء والطواعية بحيث توائم ذلك التأمل الطموح ، فلم يخل شعره من عنت أسلوبى ، وجفاف فى الإيحاءات الصوتية والإيقاعية . ونعتقد أنه لو كانت أدواته على مستوى تجاربه ، ولو وجد ما يدعوه « بالرمزية الشرقية » صيغة فنية مناسبة ، لأمكن أن يصبح نواة لمذهب يعكس روحانية التراث العربى ونزعة التأمل فى حضارة الشرق العريقة .

---

(٩) انظر تفصيلا لاتجاهات الرمزية فى الشعر العربى المعاصر — فى الفصل الثالث من الباب الثانى .

(١٠) انظر فى هذا .

préface de Jeques Berque, Anthologie de la literature Arabe Contemporaine, p. 22.

(١١) نقلا عن : أنور الجندى : الكتاب المعاصرون — أضواء على حياتهم (مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٥م) ص ١٣٤ .

ومثلما تعرضت الرمزية فى الأدب الفرنسى لتيارات من النقد العنيف والخصومات الأدبية الحادة ، كانت نماذج الرمزية فى شعرنا الحديث هدفًا لحملات مستمرة من قبل بعض النقاد والمفكرين ، والملاحظ أن معظم هذه الحملات [١٢] لم ينصب فى الأساس على مبدأ الرمز فى التعبير بوصفه وسيلة للإيحاء بما يندعن التسمية والتقرير ، بل توجه فى جملته إلى غلو بعض الشعراء الطالعين فى تطبيقه ، بحيث اتخذت الموسيقى اللفظية وسيلة لستر خواء الفكر وجفاف المشاعر ، وبحيث أصبح الإبهام دعوى يحتمى بها الناشئة كلما ارتفع صوت منصف بالتنبيه والتحذير — يقول الياس أبو شبكة : انتزعت هذه الموجة — يعنى الرمزية — الحس من القلب ووضعته فى الدماغ والعين . فصار الشاعر يفكر ويرى أو يخيل إليه أنه يفكر ويرى ، وتمركز شعره فى التصوير والتصور ، أما القلب فسقط عن المرتبة الأولى إلى المرتبة الثانية ، وما لبث الشاعر أن هجره لانهماكه بالتفكير والزخرفة ، فجف عصيره « لقلة الاستعمال » وأصبح الحب والحنان يرتديان فى قلم الشاعر معطفا غليظًا » [١٣] . ولعله بذلك كان يشير إلى « سعيد عقل » ومن قلده فى محاولة تصفية العمل الشعرى من عناصر الوعى وأبرزها العاطفة « صنم النظامين الأفذاذ » على حد تعبير الأخير فى تقديمه « للمجدلية » [١٤] .

حتى الأستاذ عباس محمود العقاد — وهو من أكثر مفكرينا اهتماماً بالمذهب ومحاجة له ومناقشة لأصوله — لا يجد حرجًا فى الاعتراف بسلامة نظرية الإيحاء الرمزى فى جوهرها ،

---

(١٢) ما كتب فى تحليل المذهب الرمزى ونقده بأقلام أدبائنا أكثر من أن يتسع لتفصيله هذا المقام . ويمكن الرجوع على سبيل المثال إلى :

خليل هنداوى : مذهب السمبوليزم أو الشعر الرمزى (الرسالة — العد د ٢٥٠ ص ٣٠٥) .

زكى طليمات : فى المذهب الرمزى (الرسالة — العدد ٢٥٠ ص ٦٤٧) .

عبد العزيز عزت : المذهب الرمزى ، أهو نزعة سليمة فى التفكير ؟ (الرسالة — العدد ٢٥٥ ص ٨٤٥) .

عبد الرحمن شكرى : رأيى فى الشعر الحديث (المقتطف مايو ١٩٣٩ ص ٥٤٨ ، ٥٤٩) .

نقولا فياض : سلسلة مقالات بعنوان الرمزية والشعر الرمزى — الاعداد ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ من مجلة الأديب — السنة الأولى .

عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزى (الأديب — العدد الثانى عشر من السنة الثالثة ص ٢٩) .

صلاح لبكى : لبنان الشاعر ص ١٩٢ .

(١٣) الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (ط٢ سنة ١٩٤٥ — دار المكشوف — بيروت) ص ١٥٧ .

(١٤) ص ١٨ .

باعتبارها أصلا من أصول البلاغة الفنية ، ولكنه يحترز بالنسبة لبعض تطبيقاتها ، تلك التى تجعل التعمية فى التعبير غرضاً مقصوداً لذاته : « كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذى يندفع إليه أصحاب كل مدرسة جديدة حين يتصدون لحرب المدارس الأخرى ، فيذهبون من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، فالأدب لا يستغنى عن الوحى والإشارة ، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير فى القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعيدة التى تومئ إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب . ولكن هذه المدرسة غلت وتمادت حتى قام من دعاتها من يجعل الغموض والتعمية غرضاً مقصوداً لذاته ، ولو لم يكن من ورائه طائل، وخيل إليهم أنهم مطالبون بالتعبير عن أنفسهم بالرموز وإن أغنتهم الحروف الواضحة والكلمات المفهومة »[١٥] .

فالرمزية فى حدودها المعقولة — ما لم تجعل الدنيا كلها رموزاً وكنايات وأطيافاً — تعيش فى الظلام ولا تعيش فى الضياء ، وهى ضرورية ما شعر الإنسان بضرورتها فى تمثيل الدقائق والأسرار ، ولكنها تخرج من الضرورة إلى الضرر إذا أصبحت مطلوبة لغير سبب وأصبح شعارها « الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق »[١٦] . وتلك نظرة لا تتجاوز حد الاعتدال ، ولا تخرج فى جملتها عما الححنا عليه غير مرة ، من أن الرمز حاجة نفسية تنبع من إحساس الشاعر بقصور التعبير المباشر، وليس حلية شكلية تضاف إلى العمل الفنى من خارجه : جهلا أو تقليداً أو اصطناعاً لاعمق فيه ولا أصالة .

فالتعبير الرمزى يتكىء — من حيث المبدأ — على أساس نفسى وفلسفى ليس من الإنصاف إنكاره ، ولكنه إذا كان سليما من حيث المبدأ فقد يفسد عند التطبيق ، كما أنه قد يتفاوت فى حظه من التوفيق الفنى ، ولا بد لنا فى هذا من التنبيه إلى أمرين ، أولهما : أن الرمز لا يعنى إغلاق الدلالة أو الإشارة ، وثانيهما : أن جودته تقاس بوجه الأثر النفسى الذى يحدثه فى وجدان المتلقى ، فإذا ما روعيت هاتان الحقيقتان الجوهريتان أمكن للشاعر العربى الحديث أن يثرى لغته وفنه وتجاربه ، وأن يفيد من الرمزية فى أصفى

---

(١٥) الأستاذ عباس محمود العقاد: يسألونك (القاهرة ١٩٤٦م) ص ٨٤ .

(١٦) الاستاذ العقاد : مقال عن « المدرسة الرمزية » بمجلة الكتاب (القاهرة — يناير سنة ١٩٤٧م ج ٢ م ٣) ص ٣٦٧ .

جوانبها بدلا من المحاكاة العشوائية لنماذجها الغاربة ، وأن يهب حاضر الشعر العربى ومستقبله وتراً جديداً يضاف إلى أوتار قيثارته التليدة .

(جـ) بهذا يشرف البحث على غايته . ولعله وفق فى تصوير الظاهرة الرمزية فى شعرنا الحديث تصويراً يبرز آثارها الإيجابية والسلبية معًا، بغية الإفادة من الأولى واطراح الثانية . ولقد يكون هامًا فى مقام الدراسة الأدبية أن يكتشف الباحث شاعراً مغموراً أو نصاً مهملا فيضيف بهما إلى التراث الأدبى إضافة لا تنكر ، ويعادله فى الأهمية — إن لم يفقْه — محاولة خلق كيان علمى لظاهرة مبعثرة النماذج والاتجاهات واستشفاف الخيط الرئيسى الذى يسلكها جميعًا ، وهى محاولة بناءة بقدر ما هى شاقة ، لأنها تقتضى وعى الباحث بجانبى التاريخ والنقد الأدبيين حتى يمكنه تعقب الظاهرة وتحليلها وتمييز ما هو أصيل فيها مما هو دخيل عليها .

ومهما بدا من تشعب تيارات التأثير الرمزى فى شعرنا المعاصر وتنوع اتجاهاتها ، فإن هناك أساساً مشتركًا حرص هذا البحث عن التنبيه إليه فى أكثر من موطن ، وهو اتفاق هذه الاتجاهات جميعًا فى الإفادة من حصاد الرمزية فى الآداب الأوروبية على اختلاف فى مدى هذه الإفادة ومصادرها ، ومن ثم كان إلحاحنا على المقارنة بين بعض الأفكار والنماذج التى ترددت فى شعرنا المعاصر وما يعتقد أنها تأثرت به من أفكار ونماذج الشعر الغربى ، وفى هذا — فوق ما فيه من برهنة على الصلة الوثيقة بين أدبنا والآداب العالمية — بيان لوجهى الاصالة والتقليد فى النظرية والتطبيق .

وقد تحكم فى توجيه هذا البحث منذ بدايته منهج فكرى ذو دعامتين ، أولاهما : إيمان بأن عمومية الأحكام تنزلق بالدارس إلى تقريرات خاطئة وخداعة ، وهى لا تأتى إلا حين تكون الدراسة موجهة من الأصل إلى افتراض بعينه يستعين صاحبه على تأكيده بكل وسيلة ، ولو بالمصادرة على المطلوب ، ومن هنا لم نشأ أن ندين الظاهرة الرمزية جملة أو أن نقبلها جملة ، بل كان موقفنا بإزاء كل جانب من جوانب هذه الظاهرة نابعًا من طبيعة الفكرة أو النموذج الخاص الذى نعالجه ، وكثيراً ما كان هذا الموقف تفسيريًا يستعيض بالتحليل عن النقد التحكمى ، لأن تحليل الظاهرة فى جوهره تقويم لها .

أما ثانية هاتين الدعامتين ، فهى الالتزام بمفهوم الرمز الفنى كما عرفه رواد النظرية فى أصولها

الأولى ، والنظر إلى نماذج الرمز فى شعرنا المعاصر على ضوء هذا المفهوم قربًا أو بعداً ، ومن ثم كان ضروريـًّا أن يمهد بلمحة عامة عن ثلاث قضايا رئيسية :

أولاً : صلة الرمزية بالمذاهب الأدبية السابقة عليها ، ومدى تأثير هذه المذاهب فيها إيجابًا أو سلبًا . وقد اتضح فى هذا الصدد أن الرمزية لم تكن إلغاء مطلقاً لكل القيم الجمالية والفنية فى هذه المذاهب ، إذ أفادت منها وأضافت إليها .

ثانياً : المحاولات التاريخية التى تصدت لدراسة الرمز على مستوياته الأربعة : المستوى العام ، المستوى اللغوى ، المستوى النفسى ، المستوى الأدبى ، وقد انتهينا منها إلى أن كثيراً ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس غير مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية، وترجع فى الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسى ، ولذلك اكتفوا بتقرير الرمز باعتباره إشارة قد عرف مدلولها عن طريق القرينة أو الاصطلاح العلمى أو التواطؤ الاجتماعى . وقد دعانا هذا إلى أن نقيم تفرقة دقيقة — وجديدة فى ميدان الدراسات العربية — بين الإشارة التى تدل على مشار إليه محدد ، والرمز الذى يومئ إلى شىء ما غير محدود ولا معين ، والذى تتخذ فيه الصورة الحسية قالبًا لحالات بالغة التجريد . والنتيجة التى وصلت إليها هذه الفقرة اعتبار الرمز تركيبًا لفظيًا أساسه الإيحاء — عن طريق المشابهة الباطنية — بما يند عن التحديد ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمشاج الفكر والشعور .

ثالثاً : أصول الرمزية ومؤثراتها الأولى ، ففيما يتعلق بالأصول البعيدة تحدثنا عن المثالية الأفلاطونية وظاهرة الشعر الميتافيزيقى فى انجلترا إبان القرن السادس عشر بحسبانهما تمهيداً تاريخيـًّا للفلسفة الرمزية . وفيما يتعلق بالمؤثرات القريبة أشرنا إلى عوامل ثقافية غير مباشرة تمثلت فى الفلسفة المثالية الألمانية وردود الفعل ضد الوضعية العلمية ومدرسة ما قبل رفائيل والحركة الجمالية فى انجلترا ، وعوامل أدبية مباشرة تمثلت فيما ترجمه « بودلير » و « مالارميه » عن « ادجار آلان بو » ، ثم فى موسيقى « فاجنر » التى حاول الرمزيون بالتركيب الشعرى محاكاة طاقتها الإيحائية أملا فى التغلب على فقر المصادر اللغوية .

وطبيعى فى دراسة تفحص الشعر العربى المعاصر على ضوء نظرية نشأت واكتملت فى الآداب الأوروبية قبل أن تهب ريحها القوية على أدبنا الحديث ، طبيعى فى دراسة كتلك أن تعنى أولا برصد النظرية — مع نفى التفصيلات والمواقف الجزئية

غير المؤثرة – رصداً محايداً وكما تمثلت على أقلام روادها فى الشعر الفرنسى بخاصة ، حتى إذا ما انتقلنا إلى مظاهر الرمز فى شعرنا المعاصر كانت الأسس التى نبنى عليها أحكامنا واضحة الأصول والمعالم ، ومن ثم انتظم هذا البحث فى بابين أو قسمين كبيرين : أولهما عن الرمزية مذهباً وثانيهما عن الرمزية تطبيقاً ، أى كما تعكسها نماذج الشعر العربى المعاصر .

ففى الباب الأول كان لزاماً أن يقف البحث – فى الفصل الأول – عند نشأة الرمزية ومناخها الاجتماعى وتطورها التاريخى . والمذهب الأدبى تعبير اجتماعى بقدر ما هو تعبير فنى ، وقد كانت الرمزية امتداداً لتلك النزعة الفردية التى سيطرت على المجتمعات الأوروبية إثر الثورة الصناعية واستيلاء الطبقة الوسطى على مقدرات الأمور فى التشكيل الاجتماعى الجديد ، كما كانت مظهراً لحركة الانطواء الذاتى التى أعقبت إخفاق الثورة الفرنسية فى تحقيق كل ما آمنت به من قيم إنسانية . وما تلا ذلك من عودة الملكية وانهيار فرنسا أمام العسكرية البروسية فى حرب السبعين سنة ١٨٧٠م .

وقد ظهرت بواكير الرمزية فى ديوان « شارل بودلير » الذى نشره سنة ١٨٥٧ م تحت عنوان « أزهار الشر » واستقبله «فيكتور هوجو » بتحية مدوية قائلا إن بودلير « زود الفن برعدة جديدة » ، وفى هذا الديوان وضحت معالم نظرية العلاقات الرمزية التى اتخذها الرمزيون فيما بعد أساساً للمذهب الجديد .

بيد أن « بودلير » لم يتخلص تماماً من قبضة الفن البرناسى الذى كان سائداً حين أخرج ديوانه المذكور ، ولم تجد الرمزية أصفى روافدها إلا على أقلام روادها الثلاثة : فرلين ومالارميه ورامبو الذين يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة الرمزية ، بل طليعة الشعر الحديث بعامة ، إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعى وبداية للعصر الرمزى .

والمذهب الأدبى لا يبدأ عادة بالنظرية ثم يحاول التماس نموذج لها ، بل إن عملية التقنين بطبيعتها خطوة تالية لوضع النموذج ، وهى لا تأتى إلا بعد الممارسة والتجربة ، ومن ثم كانت الرمزية بحاجة – بعد جيل الرواد – إلى جيل جديد يأخذ على عاتقه عبء تجديدها الكامل وإعطائها الصيغة المذهبية المناسبة .

غير أن هذا الجيل الجديد لم يلبث أن انتقض على أصول النظرية وتوزعته تيارات أخرى ذات منزع كلاسيكى ، ومن ثم انتهى الطور المذهبى من حياة الرمزية عبر فترة

زمنية لم تستغرق أكثر من خمسة عشر عاماً، ليبدأ تأثيرها الفنى فيما تلاها من تيارات أدبية ، وليتسع هذا التأثير حتى يمتد إلى كثير من الآداب العالمية ومنها أدبنا الحديث .

ولئن كان هذا الفصل تعقبا لنشأة الرمزية وتطورها، فقد كان طبيعياً أن يخصص الفصل الثانى لتحديد فلسفة الجمال الرمزى ، إذ كانت هذه الفلسفة أساس تجديدهم فى الأداء الشعرى . ويمكن الإلمام بأهم قضايا هذا الفصل من خلال النظر فى هذه النتائج التى أسفر عنها :

١ ـ الشعر فى عرف النظرية الرمزية رياضة على المعرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات ، والقصيدة واسطة بين المادة والفكر، واستنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة .

٢ ـ النشاط الجمالى واحد فى جوهره رغم تعدد الفنون ووسائلها ، ومن الممكن أن يبدع الشعر أثراً وجدانياً شبيهاً بذلك الذى تحدثه الموسيقى ، وذلك إذا ما وفق الشاعر فى استغلال الطاقة الموسيقية فى اللغة الشعرية .

٣ ـ رفض الإلهام الشعرى بمعنى الفيض التلقائى الذى عرفته الرومانتيكية ، والنظر إلى عملية الإبداع بوصفها خلقاً يقترن بالجهد والمكابدة حتى ليفكر « فاليرى » فى إحدى قصائده طيلة عشرين عاماً .

٤ ـ استقلال الفن ورفض أية قيمة عملية أو خلقية تفرض عليه أولا تنبثق من داخله ، فالأخلاق لا تدخل فى الفن باعتبار أنها غايته ، وإنما تمتزج به كامتزاجها بالحياة ذاتها .

٥ ـ الشعر نوع من التصوف الجمالى يتحقق بالمجهود العقلى ، ولا قيمة للواقع إلا بقدر تمثلنا له وتحوله فينا ، والعالم المرئى مخزن للصور ذات الدلالة . والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به ، ومن ثم كان كل ما يقع فى متناول الحواس رموزاً تستمد معناها من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات ، وسبيل ذلك هو الحلم الرمزى الذى لا يعنى غياب الوعى بالنوم الطبيعى ، بل يعنى التعطيل الارادى للقوى الواعية بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التى تنبثق من داخلنا والتى ليس عالم الكثرة إلا صدى شاحباً لها .

ثم كان الفصل الثالث والأخير فى هذا الباب عرضاً للجانب الفنى من النظرية مثلما كان الفصل السابق عرضاً لجانبها الجمالى . وقد طرح البحث فيه هذه القضية : إذا كانت اللغة بدلالاتها الوضعية قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة فكيف يستطيع الشاعر أن يقول ما يريد قوله ؟ وقد حددت إجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزى بمفهومه الجديد ، إذ لم تعد مهمته نقل المعانى والصور المحددة بل تعدت ذلك إلى نقل وقعها النفسى بغية توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى ، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الإيحاء فى الشكل اللغوى (الأصوات والتراكيب) والبناء الموسيقى (الإيقاع والوزن) والخيال الشعرى (الرمز والصورة) .

ففيما يخص الشكل اللغوى رأى الرمزيون أن تحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية يستدعى التخلص من نثرية اللغة وإعادة صياغتها فى أرقى المستويات الموسيقية بحيث تصبح الكلمات فى ترابطها وانسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى الذى قد ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب الوقع النفسى للجملة الموسيقية كلها . وقد وصل بهم الأمر — فى سبيل هذه الغاية — حد إهمال بعض الروابط الأسلوبية وتحطيم بعض القواعد اللغوية وإحياء المهجور من الألفاظ بل واختراعها إذا اقتضى الأمر. وقد كانت النتيجة الكبرى التى استخلصها البحث فى هذا الصدد أن استنباط القيم الإيحائية فى اللغة الشعرية ينبغى أن لا يفضى — وقد أفضى بالفعل — إلى اعتبار القصيدة مجموعة من القيم الصوتية فحسب ، أو هندسة شكلية تمر بها عين القارئ طولا وعرضاً على سواء ، لأن هذا كفيل بأن يغلق نوافذ البوح الشعرى بالإلغاز المقيت .

أما فيما يخص البناء الموسيقى ، فقد لاحظ البحث أن التحرر التام من سيطرة العروض التقليدى لم يكن ظاهرة عامة بين جيل الرواد من الرمزيين الذى قنع — فى الغالب — باستغلال الموسيقى اللفظية ، وإنما أصبح كذلك حين تبناه « رامبو » ونماه الجيل الرمزى الناشئ . ويبدو أن ذيوع البيت الحر لم يكن راجعاً إلى قيمته الذاتية بقدر ما كان راجعاً إلى إفلاس الشكل التقليدى وافتقاره إلى الشاعر العظيم ، وبخاصة بعد أن كف شاعره القوى — مالارميه — عن الإبداع .

ثم كان ختام هذا القسم من قسمى الدراسة نظرة فى الخصائص الفنية للرمز وصلته بالصورة الأدبية ، تعقبنا فيها تشكيل الرمز ابتداء من الصورة الحسية حتى يصبح فكرة

مجردة . وقد أمكن تحديد الملامح الفنية للرمز على هذا النحو :

١ – أنه ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له ، وهو يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسمه بكل تخومه بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر .

٢ – أن الرمزية سمة للأسلوب وليست سمة للكلمات أو الصور الجزئية ، والرمز لا يكتسب قيمته إلا من خلال البناء الكلى للقصيدة ، فالكلمة مفردة لا تعنى سوى ماتدل عليه ، ولكنها تعنى الكثير متى أصبحت عضواً حيا فى جسم الرمز أو وحدة القصيدة .

٣ – أن الرمز يعنى الإيحاء ، والفارق بينه وبين الصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجته من التجريد ، فالصورة بوصفها شكلا حسيا تستنفد – إلى حد ما – فيما تمثله ، وما تمثله محدود بطبيعته ، أما الرمز فلا يمثل إلا نفسه ، لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد . وعلاقتهما معاً ليست علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائياً يبلغ بها حدود الرمز أو يقف بها على مشارفه .

وبعد أن انتهينا من هذا القسم النظرى من البحث كان طبيعياً أن ننتقل إلى دراسة النماذج الرمزية فى الشعر العربى المعاصر على ضوء ما سبق تحديده من أسس فنية، فمهدنا لهذا القسم التطبيقى – وهو القضية الكبرى فى البحث – بحديث عن فكرة المذهب فى الأدب العربى الحديث ، وعن حركات التجديد والرمزية ، ثم عن الرمزية فى الأدب العربى القديم . وقد خرجنا من هذا التمهيد بأن حركات التجديد السابقة على الرمزية إن تأثرت فى مجملها بالثقافة الغربية فإنها لم تحاول الانخراط ضمن إطار مذهبى سابق ، كما أنها لم تصل بجهدها الذاتى إلى نظرية قومية تصلح أساساً لمذهب فنى جديد ، والنتيجة المنطقية لهذا أن أدبنا حتى بداية الثلاثينيات لم يعرف الرمزية بمعناها الإيحائى الدقيق ، وإن عرف أمشاجاً من الاستعارة الرمزية والرمز الصوفى ، وهما نمطان لاينطبقان على الرمز بمفهومه الفنى الضيق . ولئن كنا قد انتهينا إلى هذه النتيجة فليس فيها ما يعاب على الفكر العربى ، وبخاصة إذا تذكرنا أن الآداب الأوروبية لم تعرف المذاهب الأدبية إلا منذ عصر النهضة ، ولم تعرف الرمزية بالذات إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بالإضافة إلى أنه ليس من المحتم أن يمر أدبنا العربى بأطوار فنية مماثلة لتلك التى مرت بها الآداب الأوروبية ، فلكل أدب ظروفه الإقليمية والثقافية والاجتماعية .

أما كيف انتقلت إلينا الثقافة الغربية بعامة ورياح التأثير الرمزى بخاصة، فقد أفردنا لذلك الفصل الأول من هذا القسم ، وركزنا من بين طرق الثقافة الغربية إلى الفكر العربى المعاصر على الاحتلال باعتباره حلقة الاحتكاك المباشر بين العقلية العربية والعقلية الأوروبية رغم كل آثاره السيئة على المستويين السياسى والاجتماعى ، ثم على الترجمة ، إذ كانت — فى أدبنا والآداب العالمية — أنشط وأسرع وسائل التأثير . ثم أعقبنا ذلك بنموذج تطبيقى لدور الصحافة فى التمهيد للتيار الرمزى ، فعرضنا لأبرز المجلات التى حملت عبء التيار دراسة وترجمة وإبداعاً (المقتطف — الرسالة — المكشوف — الأديب)، ولم نغفل دور المؤثرات السياسية فاخترنا الشخصية المصرية بعد ثورة ١٩١٩م نموذجاً للإنسان العربى فى هذه الفترة، وحاولنا بيان ما يمكن أن تفضى إليه مثل هذه المؤثرات من نزعات فردية فى الفن والأدب .

وينتهى هذا الفصل ليبدأ الفصل الثانى بعرض محاولات على طريق الرمزية وإن لم تكن فى صميمها ، وكان شعر « جبران » — بغض النظر عن نثره — أبرز ما يعنينا فى تلك المحاولات ، لاعتماده على المبادلة بين المحسوس والمعقول واتخاذه من الأشخاص والموضوعات والحركة الحوارية والقصصية رموزاً للأفكار والمعانى ، وقد أمكن بتحليل بعض نماذجه ونماذج « أبى ماضى » الوصول إلى تلك النتيجة الهامة : أن رمزية « جبران » رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور ، وأنها لا تقوم على التجريد الكلى للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز ، وأن عنايته بتقرير الفكرة وتحديدها تنأى به عن الرمز بمعناه الدقيق من حيث هو وسيلة للايحاء بالمشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح . أما قوالب التمثيل الرمزى عند « أبى ماضى » ومن يشبهه من المهجريين فهى أقرب إلى ما أسميناه بالاستعارة الرمزية ، حيث تشير الشخصيات الوهمية إلى أفكار محددة يريد الكاتب تقريرها ، وهى فى الغالب ذات مغزى خلقى أو تعليمى يمكن استخلاصه بالقرينة أو بتصريح الشاعر نفسه .

وكان على الشعر العربى أن ينتظر حتى مطالع الربع الثانى من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير تأثير رمزى حقيقى ، على يد « أديب مظهر » فى لبنان و « بشر فارس » فى مصر . وقد سار على درب الأول جماعة من الشعراء أبرزهم « سعيد عقل » الذى كان

لدراسته التحليلية (مقدمة المجدلية سنة ١٩٣٧ م) عن اللاوعى ودوره فى الإبداع الشعرى ، والأصوات وقيمتها الإيحائية ، والشعر وصلته ببقية الفنون — كان لدراسته تلك فضل تقديم النظرية الرمزية — على نحو منهجي — إلى القارىء اللبنانى ، كما قدر لمقدمة مسرحية « مفرق الطريق » لبشر فارس (سنة ١٩٣٨) أن تقوم بالدور نفسه بالنسبة للقارىء المصرى ، وإن كان النتاج الرمزى ذاته قد بدأ يغزو الحقل الأدبى منذ بداية الثلاثينات .

ثم تعددت مناهج التأثير الرمزى واتجاهاته وأطواره ، وقد نهض الفصل الثانى بعبء تحديد هذه الاتجاهات وتقويمها ، فإذا كان « سعيد عقل » و« صلاح لبكى » قد انتحيا — وبخاصة الأول — منحى يقرب من التمذهب الخالص فإن رمزية « بشر فارس » قد خالطتها مسحة من الإشراق الصوفى والرياضة الغيبية ، على حين تميز بعض شعراء « أبولو » برمزية التعبير الجزئى والصور المُفردة ، أما بعد الحرب فقد نشأت طائفة من شباب الشعراء انعطفت بالرمز إلى كهوف النفس وأعماقها الواعية واللاواعية ، وحاولت استغلال الميثولوجيا فى الإيحاء بالأفكار والمشاعر ، رغم أن تأثرها بالنظرية الرمزية كان غير مباشر ، أى عن طريق امتداداتها فى الشعر الانجليزى على وجه التحديد . وقد أمكن لهذه المرحلة من مراحل البحث أن تنتهى إلى النتائج الآتية :

١ — أن ثمة قدراً من المفارقة بين النظرية وتأويلاتها فى الشعر العربى المعاصر ، إذ لم يلتزم شعراؤنا — فى الغالب — بالمفهوم المذهبى الدقيق للرمز الأدبى ، فالرمز يعنى الإيحاء بأوسع معانيه : فى الصوت والتركيب والإيقاع والصورة الشعرية ، هذا على حين لم يفهم كثرة شعرائنا من الرمز إلا أنه وسيلة للتعبير غير المباشر فحصروه فى نطاق الاستعارة الرمزية ذات الدلالة المحدودة .

٢ — أن تشعب اتجاهات الرمزية فى شعرنا المعاصر باختلاف المؤثرات التى تعرض لها كل اتجاه لم يسمح بتكوين مذهب فى الرمزية العربية منسجم الأصول والمعالم ، وتلك نتيجة منطقية ، إذ لم يكن لدى شعرائنا فلسفة ذاتية أصيلة يمكن أن تفضى إلى نشأة مثل هذا المذهب .

٣ — أن هؤلاء الذين حاولوا محاكاة المذهب فى أصوله الجمالية ووسائله الفنية معاً ظلوا فى منطقة بين التقليد والأصالة ، فلاهم وفقوا فى المحاكاة بحيث تخفى دقة الصنعة محاولة التقليد ، ولاهم قنعوا باستغلال طرق الأداء الرمزى فى التعبير عن واقعهم الذاتى

والاجتماعى . وآية ذلك أن نزعة التجريد عند « سعيد عقل » — وهو أبرز نموذج فى هذا المقام — تخونها غلبة الرؤية الحسية والنظر إلى الجمال فى مستوييه الطبيعى والفنى نظرة شكلية تلحظ هندسة الخطوط والألوان وتناسب المقاييس والأحجام بدلا من النفاذ إلى أسرارها الكامنة .

٤ — كانت محاولة « بشر فارس » للتعبير عن تجربة شرقية شبه صوفية بأسلوب رمزى كفيلة بأن تصبح نواة لمذهب يستمد من الشرق روحانيته ومن الرمزية طريقتها فى الإيحاء ، لولا أن وسائله الفنية لم تكن على مستوى تجاربه ، فجاء بعض شعره نثريًّا لا جهد فيه ، على حين انطمر بعضه الآخر تحت بهرج بلاغى مرهق .

٥ — تحت تأثير نظرية التراث الشعرى قنع بعض شعرائنا بالرؤيا التى كشف عنها « اليوت » فى قصيدته الذائعة « الأرض الخراب » من عقم الحضارة العصرية وجفافها الروحى ، وكان بإمكانهم أن يستخدموا وسائل مماثلة لوسائله فى الوصول إلى رؤى مخالفة ، ولكنهم لم يفعلوا ، ومن ثم كثرت إحالتهم على التراث الأوروبى ، مع أننا ندرك أن « اليوت » حين تحدث عن التراث كان يعنى بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التى يحسها بينه وبين التراث الغربى ، وأن على كل شاعر أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القومى أيا كان .

٦ — يستطيع الشاعر استغلال الدلالة الرمزية فى الأسطورة بعد نزع تفصيلاتها الأسطورية والإبقاء على الدافع الرئيسى فيها ، ونجاحه فى ذلك يتوقف — أولا — على صلتها بالقصيدة بحيث لا تكون مجرد استعراض لثقافة الشاعر ، كما يتوقف — ثانياً — على مدى تمثله للأسطورة واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلى يتخلل القصيدة ، فلا تكون مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية ، وأحفل الأساطير بالإثارة الرمزية تلك التى تستمد من التراث القومى فتكون صلتها بالمتلقى ضماناً لقدرتها على البث والإيحاء .

ثم كان الفصل الرابع والأخير فى هذه الدراسة نظرة كلية فى الصياغة الرمزية كما تجلت آثارها فى الشعر العربى المعاصر ، وهى نظرة لا تلحظ المفارقات الدقيقة بين الاتجاهات المختلفة قدر ما تلحظ وسائل الأداء الرمزى جملة وعلى أساس فنى صرف بغض النظر عن الخصائص الذاتية لكل شاعر . والصياغة الرمزية صياغة إيحائية ،

والإيحاء فيها مرهون بأمرين : أولهما قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره فى صور وأوضاع ذات أصل مادى ، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة بحيث تومىء إلى المراد ولا تصفه ، وتثيره ولا تسميه . وثانيهما : استغلال الموسيقى الشعرية فى خلق مناخ نفسى تقصر عنه اللغة بدلالاتها الوضعية الضيقة . وقد عرضنا لهاتين القضيتين بهذا الترتيب فأجملنا القول فى مصادر الرمز ، أى المجالات التى يستمد منها الشاعر الصور المشار إليها ، ولم تتعد هذه المصادر : الطبيعة بمعناها الضيق ، واللاوعى الفردى كما يتمثل فى الحلم الشعرى والتداعى الحر ، ثم اللاوعى الجماعى كما يتمثل فى الأسطورة والتراث ، ثم الواقع الاجتماعى الذى يمكن استغلاله فى الإيحاء بطرف من الهموم الذاتية والحضارية للشاعر .

وكان طبيعيًّا أن نعرض بعد ذلك للصورة الفنية للرمز فى شعرنا المعاصر مثلما عرضنا لمصادره ، وفى مقام تحديد خصائص هذه الصور كما تتجلى فى النماذج برزت الحقائق التالية :

١ — رغم اتكاء الصورة الرمزية فى شعرنا المعاصر على ما يدعى رمزيًّا بتراسل الحواس ، فإن أثر هذا التراسل تجلى فى التعبير الجزئى أكثر مما تجلى فى التصوير ذاته ، وهو يفتقد تلك الرؤيا الشمولية التى ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية ، والتى تختلط فيها الحواس اختلاطًا مركبًا ، الأمر الذى لم يتحقق إلا فى بعض الصور الشعرية عند من تأثروا بالنظرية تأثرًا عميقًا .

٢ — الصورة الرمزية كما يقول « اللبكى » « حالة نفسية حقيقية » ، وهى تبدأ حيث ينتهى تقليد الواقع فلا تبقى منه إلا على مفرداته التى تعتبر فى تلك الحالة مادة غفلا يقوم الشاعر بتشكيلها فى علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه . وفى بعض صور « سعيد عقل » ، و« عمر أبى ريشة » ، و« بدر السياب » ، ما يؤكد هذه الظاهرة .

٣ — تعتمد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار وليس على تشكيله تشكيلا منطقيًّا ، ويستتبع ذلك بالضرورة أن تكون الصورة إنشائية تولد الشعور ولا تصفه ، فهى صورة حدسية ، وكل ما تحمله من خلجات الذات غامض بطبيعته ، ومن هنا كان إبهامها وكثافة محتواها ، على أنه ينبغى أن لا يكون إبهامًا يطفىء عطاء القصيدة ويكتم بوحها بالإغلاق ، وهو إذا اقتصر على غموض التعبير كان ضربًا من التعبير اللفظى غير المنتج ، كما يلاحظ فى بعض الصور الشعرية لدى « بشر فارس » ، و « سعيد عقل » .

٤ ــ أحيت طلائع الرمزية فى شعرنا الحديث بعض المفردات المهجورة ، كما حررت بعض العلاقات الأسلوبية فى الصورة . وأبرز ما تجلى ذلك فى غرابة الأوصاف التى يستعملها الشاعر ، واصطيادها من مجالات بعيدة عن مجالات الموصوفات طلباً للإيحاء وترفعاً عن الابتذال ، ثم فى تصفية الأسلوب بحذف الفضول والحشو والاستغناء عن التفصيلات الموضحة وبعض أدوات الربط والاستفهام والتشبيه . وقد ظل تجديد هذه الطلائع فى أسلوب الصورة الشعرية داخل الإطار العام لما تبيحه اللغة باستثناء بعض التراكيب الشاذة التى ترددت على وجه التحديد فى نتاج « سعيد عقل »، والتى لا يفضى شذوذها إلى محصول فنى يذكر ، وتكمن خطورتها فى أنها وضعت تحت أنظار الناشئة مثالا مريضاً لوسائل التجديد فى التركيب الشعرى .

أما الجناح الثانى من جناحى الإيحاء الرمزى ، نعنى الموسيقى الشعرية ، فقد خطا البحث فى دراستها على مستويين : مستوى الموسيقى الصوتية ، ومستوى الإيقاع والوزن . ففيما يخص الموسيقى الصوتية لاحظ البحث أن عروض الشعر العربى إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات من حيث الحركة والسكون فإن ما بين هذه الأصوات من فروق تتعلق بنوع الصوت وخصائصه السياقية لم تراع بما فيه الكفاية ، رغم أهميتها فى الإيحاء الشعرى وكثرة ما يكتب حولها فى الآداب الأوروبية ، وكذلك رغم أن بعض مرهفى الحس من شعراء العربية فى الماضى قد اهتدوا ــ بدافع ذوقى محض ــ إلى هذا الجانب الإيحائى واستغلوه استغلالا عفوياً غير مقصود .

وقد حاول البحث دراسة بعض النماذج الرمزية من هذه الناحية ، مستفيداً من بعض نتائج الدراسات والتجارب اللغوية ، ولئن كانت هذه المحاولة ذاتية فى أحد جانبيها ، فإنها من جانب آخر كفيلة أن تبرز ناحية فى الموسيقى الشعرية يمكن أن يستغلها شعراؤنا ــ وقد استغلها بعضهم بالفعل ــ فيخلقوا بها إيقاعاً باطنياً يضاف إلى الإيقاع الخارجى ، ومرد ذلك أولا وآخراً إلى حساسية الشاعر ووعيه الفنى واللغوى .

أما فيما يخص الإيقاع والوزن فى القصيدة العربية فلم يتجاوز جهد الرمزيين فيهما ــ غالباً ــ حد العناية بهندسة الإطار الشعرى واجتزاء الأوزان وتنويعها فى العمل الشعرى الواحد، بل والجرأة على اشتقاق هذه الأوزان والتصرف فيها تغليباً للذوق الموسيقى على الذوق العروضى. أما تجارب الشعر التفعيلى فهى ذات صلة بثورة العروض الغربى وبالبيت الرمزى

الحر ، بيد أن هذه الصلة ليست بالضرورة صلة الاحتذاء بقدر ما هى صلة الاستئناس والتأثر غير المباشر ، لأن هذه التجارب فى حقيقة الأمر تطوير لخطى التجديد التى سبقتها فى الشعر العربى وامتداد لها . وعن القيمة الفنية لهذه التجارب انتهى البحث – بمنهج محايد – إلى أن الشعر العربى أحوج إلى الممارسة الاصيلة منه إلى إطار بعينه، فالإطار ذاته ليس حجة للشاعر أو عليه ، لأن الشاعر الأصيل حجة فنه ، وكثيراً ما حفل الإطار العمودى بقصائد ليس لها من الشعر إلا الشكل ، وكثيراً ما اتخذ الإطار الحر ذريعة لتغليف الفقر الفكرى والوجدانى والفنى .

وليس ثمة ما نضيفه بعد هذه الرحلة الطويلة فى قلب الشعر الرمزى سوى تأكيد تلك الحقيقة التى حرص البحث على إبرازها أكثر من مرة ، وهى أن الرمزية فى شعرنا المعاصر لم تبلغ من المذهبية ما بلغته النظرية الأم، وهى حقيقة تمليها طبيعة العصر ، إذلم يعد هناك مذهب أدبى يحظى باتفاق معظم الكتاب ، وحلت حرية التعبير محل القيود المدرسية المذهبية ، « أما أن هذه الحرية هى الفوضى ، فذلك شىء ممكن ، لكن الفوضى هنا لا تنطوى على خطورة ما، فالفوضى فى الأدب لا تدل على شىء آخر سوى أن المواهب تزدهر بحرية، وأن كل أديب يخلق العمل الفنىالذى يحلو له ، ويضع فيه ما يريد »[١٧] . أما الرمزيون أنفسهم فقد مات منهم المتلاعبون بالألفاظ والقائلون بالنظريات، ولم يعش إلا الرمزيون بالرغم منهم ، أولئك الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المغلق والذين لم يضيعوا فى أمواج المناقشات المذهبية الحادة كما ترلنك ، وفاليرى، وكلوديل وأندريه جيد .

وإذا كانت ثمة صورة يمكن أن نتخيلها لمستقبل الشعر العربى فيما يخص صلته بالرمزية ،فهى وجوب التفرقة بين ما هو عام من الأصول الفنية لهذا المذهب وما هو خاص بطبيعة الفكر والوجدان الأوروبى ، ففى كل مذهب أدبى جانبان : جانب فنى يتعلق بوسائل الأداء ، وجانب فكرى ووجدانى يعكس ذات الفنان وهموم بيئته وقومه ، وإذا كان الجانب الأخير خاصاً بشخصيات الأدباء وأزمانهم ومناخاتهم الثقافية والاجتماعية ، فإن الجانب الأول حصاد أدبى عام يمكن فيه أن تستعار الأصول والخصائص الفنية وتستخدم فى الصياغة لتشكيل مضمون جديد ينتزعه الفنان من نفسه ومجتمعه ، بحيث

(١٧) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى – ج ٢ ص ٥٤٦ .

لا يعتبر الأخذ بها تنازلا عن الشخصية الفردية أو القومية ، وبذا نتخلص من قبضة الخضوع العشوائى للمذاهب الغربية فكراً وتطبيقاً .

فلنفد من وسائل الفن الرمزى ، شريطة أن تتوجه هذه الوسائل إلى الإيحاء بالقضية النبيلة : قضية الذات العربية بكل خصوبتها وتاريخها ووجودها .

المصادر والمراجع

(ا) دواوين وقصائد عرض لها البحث

الشاعر	دواوينه أو قصائده

١ ـــ إبراهيم عبد الفتاح طوقان : قصيدة : مصرع بلبل ـــ المقتطف ـــ يناير سنة ١٩٣٥م

٢ ـــ إبراهيم ناجى : ديوان : وراء الغمام : ـــ مطبعة التعاون ـــ القاهرة ـــ سنة ١٩٣٤م

٣ ـــ إبراهيم ناجى : ديوان : ليالى القاهرة ـــ مطبعة الفكرة ـــ القاهرة ـــ سنة ١٩٤٣م

٤ ـــ إبراهيم ناجى : ديوان : الطائر الجريح ـــ دار المعارف ـــ القاهرة

٥ ـــ أحمد شوقى : مسرحية : مصرع كليوباترا ـــ المكتبة التجارية ـــ القاهرة ـــ سنة ١٩٥٤م

٦ ـــ أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان : مدينة بلا قلب ـــ منشورات دار الآداب ـــ بيروت ـــ سنة ١٩٥٩م

٧ ـــ بدر شاكر السياب : ديوان : أزهار وأساطير ـــ منشورات مكتبة الحياة ـــ بيروت

٨ ـــ بدر شاكر السياب : ديوان : أنشودة المطر ـــ دار مجلة شعر ـــ بيروت ـــ سنة ١٩٦٠م

٩ ـــ بدر شاكر السياب : ديوان : المعبد الغريق ـــ دار العلم للملايين ـــ بيروت ـــ سنة ١٩٦٢م

الشاعر	دواوينه أو قصائده

١٠ — بدر شاكر السياب : ديوان : منزل الأقنان — دار العلم للملايين — بيروت — سنة ١٩٦٣م

١١ — بشر فارس : قصيدة : الذكرى — المقتطف — الجزء الأول من المجلد الرابع والثمانين

١٢ — بشر فارس : قصيدة : السم — المقتطف — يناير سنة ١٩٣٥م

١٣ — بشر فارس : قصيدة : الحريف فى برلين — المقتطف — أكتوبر سنة ١٩٣٦م

١٤ — بشر فارس : قصائد : حرقة ، إلى عواد ، غبطة ، أشباه وأضداد — مجلة « الأديب » البيروتية : الجزء العاشر من السنة الأولى ، والجزء الخامس من السنة الرابعة ، والجزء السادس من السنة التاسعة ، والجزء الأول من السنة الحادية عشرة .

١٥ — بشر فارس : قصيدة : إلى زائرة — المقتطف — مايو سنة ١٩٤٤

١٦ — بشر فارس : قصيدة : وحى — الكاتب المصرى — مايو سنة ١٩٤٦م

١٧ — بشر فارس : قصيدة : إلى فتاة — الكاتب المصرى — مارس سنة ١٩٤٧م

١٨ — جبران خليل جبران : المواكب — مكتبة صادر — بيروت — سنة ١٩٥٠م

١٩ — حسن كامل الصيرفى : ديوان : الألحان الضائعة — مطبعة التعاون — القاهرة — سنة ١٩٣٤م

٢٠ — حسن كامل الصيرفى : ديوان : صدى ونور ودموع — الطبعة الأولى — الشركة القومية للطباعة والنشر — القاهرة — سنة ١٩٦٠م

٢١ — خليل حاوى : ديوان : الناى والريح — الطبعة الأولى — منشورات دار الطليعة — بيروت سنة ١٩٦١م

٢٢ — خليل شيبوب : قصيدة : الزهرة السوداء — المقتطف — مارس سنة ١٩٣٤م

٢٣ — سعيد عقل : المجدلية — الطبعة الثانية — منشورات المكتب التجارى — بيروت — سنة ١٩٦٠م

الشاعر	دواوينه أو قصائده

٢٤ ــ سعيد عقل : قدموس الطبعة الأولى ــ منشورات قدموس ــ بيروت سنة ١٩٤٤ م

٢٥ ــ سعيد عقل : ديوان : رندلى ــ الطبعة الثالثة ــ المكتب التجارى ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٠ م

٢٦ ــ سعيد عقل : ديوان : أجمل منك ؟ لا ــ الطبعة الأولى ــ المكتب التجارى ــ ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٠ م

٢٧ ــ صلاح الأسير : قصيدة : أغوار ــ الأديب ــ الجزء التاسع من السنة الأولى

٢٨ ــ صلاح عبد الصبور : ديوان : الناس فى بلادى ــ الطبعة الأولى ــ دار الآداب ــ بيروت ــ سنة ١٩٥٧ م

٢٩ ــ صلاح عبد الصبور : ديوان : أقول لكم ــ الطبعة الثانية ــ دار الآداب ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٥ م

٣٠ ــ صلاح عبد الصبور : ديوان : أحلام الفارس القديم ــ الطبعة الأولى ــ دار الآداب ــ بيروت ــ سنة ١٩٦٤ م

٣١ ــ صلاح لبكى : ديوان : مواعيد ــ منشورات دار المكشوف ــ بيروت ــ الطبعة الأولى ــ سنة ١٩٤٣ م

٣٢ ــ عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى ــ الطبعة الأولى بتحقيق الأستاذ نقولا يوسف وطبع الأستاذ عبد العزيز مخيون ــ الاسكندرية ــ سنة ١٩٦٠م

٣٣ ــ على محمود طه : ديوان : شرق وغرب ــ الطبعة الأولى ــ دار إحياء الكتب العربية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٤٧ م

٣٤ ــ على محمود طه : ديوان : أرواح وأشباح ــ الطبعة الثالثة ــ دار إحياء الكتب العربية ــ القاهرة سنة ١٩٤٥ م

الشاعر	دواوينه أو قصائده

٣٥ — عمر أبو ريشة : مختارات — منشورات المكتب التجارى للطباعة والتوزيع — بيروت

٣٦ — محمود حسن إسماعيل : ديوان : أغانى الكوخ — يناير سنة ١٩٣٥م — مصر

٣٧ — محمود حسن إسماعيل : ديوان : هكذا أغنى — القاهرة سنة ١٩٣٧ م

٣٨ — محمود حسن إسماعيل : ديوان : أين المفر — الطبعة الأولى — دار الفكر العربى — القاهرة سنة ١٩٤٧ م

٣٩ — محمود حسن إسماعيل : ديوان : قاب قوسين — الطبعة الأولى — دار العروبة — القاهرة سنة ١٩٦٤ م

٤٠ — نازك الملائكة : ديوان : عاشقة الليل — الطبعة الثانية — منشورات المكتب التجارى — بيروت سنة ١٩٦٠ م

٤١ — نازك الملائكة : ديوان : شظايا ورماد — الطبعة الثانية — منشورات المكتب التجارى — بيروت سنة ١٩٥٩ م

٤٢ — نازك الملائكة : ديوان : قرارة الموجة — الطبعة الأولى — دار الآداب — بيروت سنة ١٩٥٧ م.

(ب) المراجع العربية والمترجمة

المؤلف	الكتاب

١ – إبراهيم أنيس (الدكتور) : دلالة الألفاظ – الطبعة الأولى – القاهرة سنة ١٩٥٨ م

٢ – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – الطبعة الأولى – دار الفكرة – القاهرة

٣ – إبراهيم أنيس : أصوات اللغة عند ابن سينا : إحدى المحاضرات التى ألقيت فى مؤتمر مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ م

٤ – إحسان عباس (الدكتور) : فن الشعر – دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت سنة ١٩٥٩ م

٥ – إحسان عباس : عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث – دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت سنة ١٩٥٥م

٦ – أحمد أمين وزكى نجيب محمود (الدكتوران) : قصة الأدب فى العالم – القسم الثانى من الجزء الثانى – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة سنة ١٩٤٥ م

٧ – أحمد أمين وزكى نجيب محمود : قصة الفلسفة الحديثة – جزآن – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة سنة ١٩٣٦ م

٨ – أحمد زكى أبو شادى : مقدمة الألحان الضائعة – مطبعة التعاون – القاهرة – سنة ١٩٣٤ م

٩ – أحمد هيكل (الدكتور) : الأدب الأندلسى – الطبعة الثانية – مكتبة الشباب – القاهرة سنة ١٩٦٢ م

١٠ – إلياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة – الطبعة الثانية – دار المكشوف – بيروت ١٩٤٥ م

المؤلف	الكتاب

١١ – اليوت (ت.س) : ترجمات من الشعر الحديث – عن دار مجلة شعر – بيروت سنة ١٩٥٨ م

١٢ – اليوت (ت. س) : مقالات فى النقد الأدبى – ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات – مكتبة الأنجلو – القاهرة

١٣ – أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث – دار الكشاف – بيروت سنة ١٩٤٩ م

١٤ – أنور الجندى : الكتاب المعاصرون : أضواء على حياتهم – مطبعة الرسالة – القاهرة سنة ١٩٥٥ م

١٥ – أنيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث – الجزء الثانى – الطبعة الأولى – بيروت سنة ١٩٥٢ م

١٦ – أولمان (ستيفن) : دور الكلمة فى اللغة – ترجمة الدكتور كمال بشر – القاهرة سنة ١٩٦٢ م

١٧ – إيفانز (إيفور) : موجز تاريخ الأدب الانجليزى – ترجمة الدكتورين شوقى السكرى وعبد الله عبد الحافظ – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو – القاهرة سنة ١٩٦٠ م

١٨ – بدر الديب : مقدمة ديوان : الناس فى بلادى – الطبعة الأولى – دار الآداب – بيروت سنة ١٩٥٧ م

١٩ – بروك (روبرت) : أحزان المساء – مجموعة شعرية ترجمة كمال الحناوى – الطبعة الأولى – مطبعة الشبكشى بالقاهرة سنة ١٩٦١ م

٢٢ – بودلير (شارل) : أزهار الشر – ترجمة وتقديم محمد أمين حسونة – الدار القومية – القاهرة سنة ١٩٦١ م

المؤلف	الكتاب

٢٣ ــ بودلير (شارل) : مجموعة شعرية ترجمها وقدم لها الدكتور إبراهيم ناجى تحت عنوان : بودلير وقصائد من ديوانه «أزهار الشر» ــ الطبعة الأولى ــ رابطة الأدب الحديث ــ القاهرة سنة ١٩٥٤ م

٢٤ ــ الترجمة العربية للعهدين القديم والجديد ــ نشر جمعية التوراة

٢٥ ــ تمام حسان (الدكتور) : مناهج البحث فى اللغة ــ مكتبة الأنجلو ــ القاهرة سنة ١٩٥٥ م

٢٦ ــ تيت (الن) : دراسات فى النقد ــ ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغى ــ بيروت سنة ١٩٦١ م

٢٧ ــ جاك تاجر : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر ــ دار المعارف ــ مصر

٢٨ ــ الجبرتى : عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ــ الجزء الثالث ــ المطبعة المصرية ببولاق

٢٩ ــ جيلفورد (ج . ب) : ميادين علم النفس ــ المجلد الأول ــ أشرف على ترجمته الدكتور يوسف مراد ــ دار المعارف ــ مصر سنة ١٩٥٥م

٣٠ ــ جويار (م . ف) : الأدب المقارن ــ ترجمة الدكتور محمد غلاب ــ القاهرة سنة ١٩٥٦ م

٣١ ــ جويو (ج . م) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ــ ترجمة سامى الدروبى ــ دار الفكر العربى ــ مصر

٣٢ ــ حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى ــ الطبعة الأولى ــ حلب سنة ١٩٥٢ م

٣٣ ــ خليل مطران : ديوانه ــ الطبعة الثانية ــ مطبعة دار الهلال ــ سنة ١٩٤٩ م

٣٤ ــ درويش الجندى (الدكتور) : الرمزية فى الأدب العربى ــ مكتبة نهضة مصر ــ القاهرة سنة ١٩٥٨ م

المؤلف	الكتاب

٣٥ — درو (اليزابيث) : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه — ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش — منشورات مكتبة منيمنة — بيروت سنة ١٩٦١ م

٣٦ — الدمنهورى (السيد محمد) : حاشية الدمنهورى على متن الكافى فى علمى العروض والقوافى — المطبعة الميمنية — مصر سنة ١٣٠٧ هـ

٣٧ — دوتان (بول) : الأدب الانجليزى — الطبعة الأولى — دار الفكر العربى — القاهرة سنة ١٩٤٨ م

٣٨ — رئيف خورى : الفكر العربى الحديث — دار المكشوف — بيروت سنة ١٩٤٣ م

٣٩ — رشاد رشدى (الدكتور) : فى الشعر الإنجليزى — الطبعة الأولى — القاهرة سنة ١٩٥٦ م

٤٠ — روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى — دار العلم للملايين — بيروت سنة ١٩٥٢ م

٤١ — روزنتال (م.ل) : شعراء المدرسة الحديثة — ترجمة جميل الحسنى — منشورات المكتبة الأهلية — بيروت سنة ١٩٦٣ م

٤٢ — ريتشاردز (أ.أ) : مبادئ النقد الأدبى — ترجمة وتقديم الدكتور محمد مصطفى بدوى — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر — القاهرة سنة ١٩٦٣ م

٤٣ — ريد (هربرت) : الفن والمجتمع — ترجمة وتعليق فتح الباب عبد الحليم — — مطبعة شباب محمد — القاهرة

٤٤ — ريلكه (رينر ماريا) : مجموعة شعرية ترجمة الدكتور ممدوح حقى — دار اليقظة العربية — دمشق سنة ١٩٦٢ م

المؤلف	الكتاب

٤٥ ـ سارتر (جان بول) : ما الأدب ـ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال ـ الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٦١ م

٤٦ ـ سارتر (جان بول) : بودلير ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت سنة ١٩٦٥ م

٤٧ ـ سعيدعقل : كأس لخمر ـ الطبعة الأولى ـ المكتب التجارى ـ بيروت سنة ١٩٦١م

٤٨ ـ سهيل أيوب : على محمود طه : شعر ودراسة ـ دار اليقظة العربية ـ دمشق سنة ١٩٦٢ م

٤٩ ـ السيوطى (عبد الرحمن جلال الدين) : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها ـ الجزء الأول بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين ـ الطبعة الثانية ـ دار إحياء الكتب العربية

٥٠ ـ شكرى محمد عياد (الدكتور) : البطل فى الأدب والأساطير ـ الطبعة الأولى ـ دار المعرفة ـ القاهرة سنة ١٩٥٩ م

٥١ ـ شوقى ضيف (الدكتور) : دراسات فى الشعر العربى المعاصر ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ القاهرة

٥٢ ـ صلاح لبكى : لبنان الشاعر ـ بيروت سنة ١٩٥٤ م

٥٣ ـ طاغور (رابندرانات) : ديوانا : جنى الثمار جيتنجالى ـ تعريب الدكتور بديع حقى ـ دار القلم ـ القاهرة سنة ١٩٦١ م .

٥٤ ـ عباس محمود العقاد (الأستاذ) : التجديد فى الشعر العربى ـ دراسة ألقيت بمهرجان الشعر الرابع بالاسكندرية ونشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ضمن تقويم هذا المهرجان

٥٥ ـ عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ـ الأنجلو ـ القاهرة سنة ١٩٦٠

المؤلف	الكتاب

٥٦ — عباس محمود العقاد : يسألونك — لجنة البيان العربى — القاهرة سنة ١٩٤٦م

٥٧ — عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ م

٥٨ — عباس محمود العقاد ، إبراهيم عبد القادر المازنى : الديوان فى النقد والأدب :
الجزء الأول — الطبعة الثانية — أبريل سنة ١٩٢١ م
الجزء الثانى — فبراير سنة ١٩٢١ م — القاهرة

٥٩ — عبد الحكيم حسان (الدكتور) : التصوف فى الشعر العربى — الأنجلو — القاهرة سنة ١٩٥٤ م

٦٠ — عبد الحميد يونس (الدكتور) : الأسس الفنية للنقد الأدبى — الطبعة الأولى — دار المعرفة — القاهرة سنة ١٩٥٨ م

٦١ — عبد الرحمن الرافعى : فى أعقاب الثورة المصرية — الجزء الأول —
الطبعة الأولى — مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٧م
الجزء الثانى — الطبعة الأولى — مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٩ م
الجزء الثالث — الطبعة الأولى — مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥١ م

٦٢ — عبد العزيز الدسوقى (الدكتور) : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث — معهد الداسات العربية — القاهرة سنة ١٩٦٠م

٦٣ — عبد الله الطيب المجذوب (الدكتور) : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها — الجزء الأول — الطبعة الأولى — شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى — مصر سنة ١٩٥٥ م

٦٤ — عز الدين إسماعيل (الدكتور) : الأسس الجمالية فى النقد العربى — الطبعة الأولى — دار الفكر العربى — القاهرة ١٩٥٥ م

المؤلف	الكتاب

٦٥ ــ عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ــ دار المعارف ــ القاهرة سنة١٩٦٣م

٦٦ ــ عمر الدسوقى (الأستاذ) : فى الأدب الحديث ــ الجزء الأول ــ الطبعة الرابعة ــ دار الفكر العربى ــ القاهرة ١٩٥٩ م ، الجزء الثانى ــ الطبعة الرابعة ــ دار الفكر العربى ــ القاهرة سنة ١٩٦١ م

٦٧ ــ عمر الدسوقى : المسرحية ــ الطبعة الثالثة ــ دار الفكر العربى ــ القاهرة

٦٨ ــ عيسى الناعورى : أدب المهجر ــ دار المعارف ــ مصر ١٩٥٩ م

٦٩ ــ فرويد (سيجموند) : محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ــ ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح ــ الطبعة الثانية ــ قسم الترجمة والألف كتاب ــ الأنجلو ــ القاهرة

٧٠ ــ فشر (هـ . أ) : تاريخ أوربا فى العصر الحديث ــ تعريب أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع ــ الطبعة الثالثة ــ دار المعارف ــ مصر

٧١ ــ لانسون (جوستاف) : تاريخ الأدب الفرنسى ــ الجزء الثانى ــ ترجمة الدكتور محمود قاسم ــ المؤسسة العربية الحديثة ــ القاهرة سنة ١٩٦٢ م

٧٢ ــ لويس عوض (الدكتور) : فى الأدب الإنجليزى الحديث ــ الأنجلو ــ القاهرة سنة ١٩٥٠ م

٧٣ ــ مارون عبود : جدد وقدماء ــ دار الثقافة ــ بيروت ١٩٥٤ م

٧٤ ــ محمد ضياء الدين الريس (الدكتور) : فى التاريخ الاسلامى الحديث ــ الطبعة الأولى ــ الأنجلو ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٨ م

٧٥ ــ محمد غنيمى هلال (الدكتور) : الأدب المقارن ــ الطبعة الثالثة ــ مكتبة الأنجلو المصرية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٦٢ م

٧٦ ــ محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ــ الحلقة الأولى من سلسلة المذاهب الأدبية الكبرى ــ مكتبة نهضة مصر

الكتاب	المؤلف

٧٧ – محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث – الطبعة الثالثة – دار النهضة العربية – القاهرة سنة ١٩٦٤ م

٧٨ – محمد مصطفى بدوى (الدكتور) : كولردج – سلسلة نوابغ الفكر الغربى (١٥) دار المعارف – القاهرة

٧٩ – محمد مصطفى هدارة (الدكتور) : التجديد فى شعر المهجر – الطبعة الأولى – دار الفكر العربى القاهرة سنة ١٩٥٧ م

٨٠ – محمد مندور (الدكتور) : خليل مطران – مكتبة نهضة مصر – القاهرة

٨١ – محمد مندور : فى الميزان الجديد – الطبعة الأولى – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة سنة ١٩٤٤ م

٨٢ – محمد مندور : فى الأدب والنقد – الطبعة الأولى – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٤٩ م

٨٣ – محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه – معهد الدراسات العربية – القاهرة سنة ١٩٥٥ م

٨٤ – محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – معهد الدراسات العربية – الحلقة الأولى سنة ١٩٥٥م

٨٥ محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الثانية سنة ١٩٥٧ م

٨٦ – محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الثالثة سنة ١٩٥٨م

٨٧ – محيى الدين رضا : بلاغة العرب فى القرن العشرين – الطبعة الثانية – المطبعة الرحمانية بمصر – سنة ١٩٢٤ م

٨٨ – مصطفى عبد اللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث – مطبعة المقتطف والمقطم – القاهرة ١٩٤٨ م

المؤلف	الكتاب

٨٩ — ميخائيل نعيمة : الغربال — دار المعارف سنة ١٩٤٦ م

٩٠ — نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر — الطبعة الثانية — مكتبة النهضة — بغداد سنة ١٩٦٥ م

٩١ — ناصر الدين الحانى (الدكتور) : من اصطلاحات الأدب الغربى — دار المعارف القاهرة سنة ١٩٥٩ م

٩٢ — هايمن (ستانلى): النقد الأدبى ومدارسه الحديثة — ترجمة الدكتورين: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم — منشورات دار الثقافة — بيروت — الجزء الأول سنة ١٩٥٨ م ، والجزء الثانى سنة ١٩٦٠ م

٩٣ — هويسمان (دنيس) : علم الجمال — ترجمة أميرة حلمى مطر — مشروع الألف كتاب — القاهرة

(ح) أهم الدراسات التى نشرت بالدوريات

١ – أحمد أمين : الرمز فى الأدب الصوفى – الرسالة – العدد ١٣١ سنة ١٩٣٦ م .

٢ – إسماعيل أحمد أدهم (الدكتور) : خليل مطران شـــاعر العربية الإبداعى – المقتطف – مارس سنة ١٩٣٩ م.

٣ – إلياس أبو شبكة : الحركة الأدبية فى سوريا ولبنان – المقتطف – فبراير سنة ١٩٣٩ م .

٤ – اليوت (ت.س) : موسيقى الشعر – ترجمة منح الخورى – الأديب – مارس سنة ١٩٥٦ م .

٥ – إيليا الحاوى : سعيد عقل ، ماله وما عليه – مجلة الآداب – يونية ١٩٦١ م .

٦ – بشر فارس (الدكتور) : فى المذهب الرمزى – الرسالة – العدد ٢٥١ سنة ١٩٣٨ م .

٧ – بشر فارس (الدكتور) : لفظ الشاعر – مجلة الأدب – الجزء العاشر السنة الثالثة ، سنة ١٩٤٤ م .

٨ – جوركى (مكسيم) : بول فرلين والانحلاليون – ترجمة فؤاد دوارة – المجلة – أغسطس سنة ١٩٦٣ م .

٩ – خليل هنداوى : مذهب السمبوليزم أو الشعر الرمزى – الرسالة – العدد ٣٣ سنة ١٩٣٤ م .

١٠ – رجاء النقاش : الرمز فى الشعر الجديد – مجلة الشهر – فبراير سنة ١٩٥٩م .

١١ – رجاء النقاش : مدينة بلا قلب بين الشعر والحياة – الآداب – فبراير سنة ١٩٥٩ م .

١٢ – رشاد رشدى (الدكتور) : المعادل الموضوعى – الكاتب – مايو سنة ١٩٦١م .

١٣ — زكى طليمات : فى المذهب الرمزى — الرسالة — العدد ٢٥٠

١٤ — سعد مكاوى : أفول الآلهة — الكاتب — مايو سنة ١٩٦١ م .

١٥ — صديق شيبوب : أثر الأدب الفرنسى فى أدباء مصر — المكشوف العدد ٢٠٥ .

١٦ — عباس محمود العقاد : مقال عن « المدرسة الرمزية » — مجلة الكتاب — القاهرة — يناير سنة ١٩٤٧ م .

١٧ — عبد الرحمن شكرى : رأيى فى الشعر الحديث — المقتطف — مايو سنة ١٩٣٩ م .

١٨ — عبد الله عبد الدايم : فلسفة الأدب الرمزى — الأديب — الجزء الثانى عشر من السنة الثالثة سنة ١٩٤٤ م .

١٩ — عدنان الذهبى : سيكولوجية الرمزية — مجلة علم النفس ، المجلد (٤) العدد (٣) فبراير سنة ١٩٤٩ م .

٢٠ — عدنان الذهبى : سيكولوجية الرمزية — مجلة علم النفس ، المجلد (٥) العدد (٢) يناير سنة ١٩٥٠ م .

٢١ — عدنان الذهبى : الرمزية فى شعر امرئ القيس — الأديب — تشرين الثانى سنة ١٩٤٦ م .

٢٢ — عدنان الذهبى : مدرسة أوس الرمزية — — الأديب — كانون الأول : سنة ١٩٤٦ م.

٢٣ — عدنان الذهبى : تمهيد لدراسة بلاغة الرمزية — الأديب — كانون الثانى سنة ١٩٤٨ م .

٢٤ — عدنان الذهبى : الرمزية فى أدب جبران خليل جبران — الأديب — مارس سنة ١٩٥١ م .

٢٥ — على درويش (الدكتور) : أزهار الشر — مجلة الشعر — ابريل سنة ١٩٦٥م .

٢٦ — فؤاد زكريا (الدكتور) : نظريات حديثة فى فلسفة الفن — المجلة — ديسمبر سنة ١٩٦٤ م .

٢٧ — محمد غنيمى هلال (الدكتور) : فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين — المجلة — سبتمبر سنة ١٩٥٩ م .

٢٨ — محمد غنيمى هلال (الدكتور) · فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكيين — المجلة — أغسطس سنة ١٩٥٩ م .

٢٩ — محمد غنيمى هلال (الدكتور) : ما الأدب فى نقد ت . س اليوت والنقد العالمى ؟ — المجلة — يولية سنة ١٩٦٠ م .

٣٠ — محمد فريد أبو حديد : : هل للشعر المرسل مكان فى العربية — مجلة الرسالة — العدد التاسع — السنة الأولى .

٣١ — محمد مندور (الدكتور) : التعبير الشعرى بين السوقية والرمزية — المجلة — أغسطس سنة ١٩٥٨ م .

٣٢ — محيي الدين محمد : الرموز عند بدر شاكر السياب — المجلة — يولية سنة ١٩٦٣ م .

٣٣ — محيي الدين محمد : مدينة بلا قلب . نوستالجيا عنيفة — الآداب — يونية سنة ١٩٥٩ م .

٣٤ — محيي الدين محمد : الشعر الحديث . . لماذا ؟ — المجلة — أبريل سنة ١٩٦٤ م .

٣٥ — نقولا فياض : الرمزية والشعر الرمزى — مجلة الأديب — الأعداد ٧ ، ٨، ٩، ١٠— السنة الأولى .

٣٦ — هانى مندس : قصيدة النثر فى لبنان — مجلة الشعر — أغسطس سنة ١٩٦٤ م .

(د) أهم المراجع الأجنبية

1. BASLER (Roy. P.) : Sex; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press 1948.
2. BERQUE (Jacques) : Préface de Jacques Berque, Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine, 1964, Paris.
3. BEVAN (Edwyn): Symbolism and Belief, Beacon Press, Beacon Hill — Boston.
4. BOWRA (C.M.): The Heritage of Symbolism, Macmillan & Coy. London, 1959.
5. CRITICS AND CRITICISM, The University of Chicago Press — 1954.
6. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 14th ed. V — 21.
7. FRYE (Northrop) : Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957.
8. GOODMAN (Paul) : The Sturucture of Literature, The University of Chicago Press, 1959.
9. LEHMANN (A.G.) : The Symbolist Aesthetic in France, Basil Blackwell, Oxford 1950.
10. MARTINO (P) : Parnasse et Symbolisme, 5ème Ed. Paris 1938.
11. MAXWELL (D.E.S) : The Poetry of T.S. Eliot, Routeledge and Kegan Paul — London 1961.
12. STEWART (Jean) : Poetry in France and England, Hogarth Press — London 1931.
13. TINDALL (W.Y.) : The Literary symbol, Columbia Universty Press — New York 1955.
14. TINDAIL (W.Y.) : Forces in Modern British Literature, Vintage Books — New York 1950.
15. WELLEK (René) : A History of Modern Criticism : 1750 — 1950, Yale University Press 1955.
16. WELLEK (René) and WARREN (Austin) : Theory of Literature — London 1954.

فهرس

صفحة

صفحة

رقم الإيداع	١٩٨٤ / ٥٧٤٤
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٠٧٥-٧ ISBN

٣ / ٨٤ / ٢٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)